

सात्त्विक अभिनय के विशेष सन्दर्भ में चतुर्विध नाट्याभिनय के सिद्धान्त एवं प्रयोग

इलाहाबाद विश्वविद्यालय की डी० फ़िल् उपाधि हेतु प्रस्तुत

शोध प्रबन्ध

पर्यवेक्षक
डा० हरिदत्त शर्मा
प्रवक्ता
संस्कृत-विभाग

प्रस्तोत्री
प्रतिभा मिश्रा



संस्कृत-विभाग
इलाहाबाद विश्वविद्यालय
इलाहाबाद
१९८८

आश्रितं भुवनं यस्य वायिकं तत्तवात्म्यम् ।
आहार्यं वन्द्यतारादि तं नुमः तात्त्विकं विद्यम् ॥

आत्म-निवेदन

काव्य लोक रञ्जन के साथ ही अपने अन्दर निहित सारगर्भित उद्देश्यों के द्वारा लोक का मार्गदर्शन भी करता है। काव्य की दृश्य-काव्य विधा को प्रत्यक्ष की अपेक्षा जो अधिक महत्त्व प्राप्त है उसका कारण दृश्य-काव्य का रंगकर्म से सम्बन्धित होना है। रंगकर्म के माध्यम से नाट्यार्थ मूर्त रूप धारण करके जीवन्त हो उठते हैं। रंगकर्म का प्राण तत्त्व है अभिनय। भारतीय नाट्य-शास्त्रीय विचार धारा में अभिनय को अत्यन्त व्यापक अर्थों में ग्रहण किया गया है अतः अभिनय के अन्तर्गत अधिकांशतः रंगकर्म के सभी तत्त्व समाहित हो गये हैं। साहित्यिक भावाभिनय के माध्यम से मानव की जटिल संवेदनाओं को अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है। प्राचीन भारतीय संस्कृत-नाट्यशास्त्रीय परम्परा में अभिनय के अंत प्रभेद का सूक्ष्म विवेचन प्राचीन भारत की गौरवमयी संस्कृति की प्रत्यभिज्ञा कराता हुआ तत्कालीन उन्नत नाट्य कला को भी स्पष्ट करता है। अतः प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में साहित्यिक अभिनय का विशेष सन्दर्भ देते हुये अभिनय को विवेचित करने का प्रयत्न किया गया है।

प्रस्तुत शोध-प्रबन्ध में जिन ग्रन्थों का सहयोग लिया गया है, उनमें से प्रमुख ग्रन्थों के संस्करण सहायक-ग्रन्थ-सूची में दिये गये हैं।

इस शोध-प्रबन्ध के निर्देशन के लिये मैं अपने निर्देशक मुत्स्यक डॉ० हरिदत्त शर्मा के प्रति कृतज्ञ हूँ, जिनके निर्देशन में यह कार्य समाप्त हो सका।

मेरी माँ ने अस्वस्थ रहते हुये भी मुझे जो सहयोग एवं प्रेरणा प्रदान की, उसके प्रति कृतज्ञता-प्रकाशन शब्दों द्वारा सम्भव नहीं है। वस्तुतः यदि ऊँचर कहीं पर प्रतिबिम्बित है, तो वह वास्तव्यमयी जननी के स्वल्प में ही है। मेरा यह शोध-प्रबन्ध पूज्य पिता श्री वीरेश चन्द्र मिश्र एवं कल्याणमयी देवी माँ श्रीमती सरोज मिश्रा के पुनीत वरणों में तादर समर्पित है।

।३।

मेरे अग्रज श्री अनिमेष मिश्र एवं अनुज श्री राजीव मिश्र तथा कतिपय शुभाकांक्षि-
जन यथा - नीरु, राधा एवं तुषिया से भी विशेष सहयोग प्राप्त हुआ है, तदर्थ उनकी
कृतज्ञ हूँ ।

प्रतिभा मिश्र

विषयानुक्रमणी

पृष्ठ संख्या

<u>प्रथम अध्याय</u>	: <u>अभिनय-स्वल्प-विवेचन</u>	1- 30
	1. भूमिका	1- 12
	2. अभिनय-अर्थ एवं स्वल्प	13- 24
	3. अभिनय-प्रक्रिया एवं अभिनेता का व्यक्तित्व	13 - 24
	4. अभिनय की उत्पत्ति	24 - 25
	5. अभिनय प्रक्रिया एवं रस	25 - 30
<u>द्वितीय अध्याय</u>	: <u>तात्त्विक भाव-विवेचन</u>	31- 47
	1. तात्त्विक भाव-स्वल्प विवेचन:तत्कृत आचार्यों के मत	31 - 43
	2. अर्वाचीन विद्वानों के मत	43 - 46
	3. समीक्षा एवं निष्कर्ष	46 - 47
<u>तृतीय अध्याय</u>	: <u>तात्त्विक अभिनय-सिद्धान्त एवं प्रयोग</u>	48 - 70
	1. तत्कालतात्त्विक भावाभिनय	48 - 52
	2. त्वेद तात्त्विक भावाभिनय	53 - 55
	3. रौप्यतात्त्विक भावाभिनय	55 - 57
	4. त्वरभ्रंशतात्त्विक भावाभिनय	57 - 59
	5. वेपथु तात्त्विक भावाभिनय	59 - 61
	6. वैवर्ण्यतात्त्विक भावाभिनय	61 - 63

7. अङ्ग तात्त्विक भावाभिनय	63 - 66
8. प्रत्ययतात्त्विक भावाभिनय	67 - 68
9. प्रत्यय तथा स्तम्भ-स्वल्पगत विभेद	69
10. निष्कर्ष	69 - 70

चतुर्थ अध्याय : आङ्गिक अभिनय - सिद्धान्त एवं प्रयोग 71 - 127

1. आङ्गिकाभिनय स्वल्प-विवेचन	71 - 73
2. आङ्गिक अभिनय के भेद	73 - 75
3. अङ्गाभिनय	75
4. शिरोऽभिनय	75 - 78
5. हस्ताभिनय	78 - 92
6. अन्य अङ्गाभिनय	92 - 96
7. उपाङ्गाभिनय	97
8. नेत्राभिनय	97 - 105
9. अन्य उपाङ्गाभिनय	105-106
10. मुखराग	107
11. चारी-विधान	108-110
12. स्थान	110
13. गति विधान	111-123
14. भूमिका विषय	123
15. आसन-विधान	123-125
16. शयनावस्था में	125-126
17. शरीर की स्थितियाँ	
18. निष्कर्ष	127

पंचम अध्याय : वाचिक अभिनय - तिद्धान्त एवं प्रयोग

128 - 163

1. वाचिक अभिनय	128-129
2. शब्द-विधान	129
3. पद बन्ध	129-135
4. लक्षण-विधान	135-137
5. अलङ्कार	138-142
6. दोष-विवेचना	142-145
7. गुण-तिद्धान्त विवेचना	145-150
8. भाषा-विधान	150-157
9. पाठ्य गुण-स्वल्प	157-162
10. निष्कर्ष	162-163

षष्ठ अध्याय : आहाराभिनय - स्वल्प-विवेचन

164 - 206

1. पुरत-रचना	166-170
2. अलङ्कार विधान	171
3. मात्स्य धारण	171-172
4. आभूषण परिधान	172-173
5. स्त्रियों के अलङ्कार	174-180
6. दिव्य एवं मनुष्येतर - नारी आहार्य	180-184
7. मलः स्थिति एवं - नारी आहार्य	185-187
8. केश तज्जा विधान पुस्त्योचित आहार्य	187-190
9. तिद्धान्त एवं प्रयोगक्ष पुस्त्योचित-वेशाभूषा	190-196

10. अङ्गरचना-स्वल्प-विवेक	196-202
11. आचार्याभिनय नाट्यधर्मी प्रयोग	202-205
12. निष्कर्ष	206

सप्तम अध्याय : सामान्याभिनय - स्वल्प-विवेक 2 207 - 244

1. सत्त्वज्ज अङ्कार : स्वल्प-विवेक	210-216
2. पुरुषों के गुण	216-217
3. शरीराभिनय	217-218
4. वाचिक अभिनय के भेद	218
5. इन्द्रियाभिनय	219
6. अभिनेतर विषय	219-221
7. प्रतीकात्मक अभिनय की परम्परा अर्थात् पित्राभिनय	221-235
8. कालिय आधुनिक पद्धतियाँ एवं भरत की प्रासङ्गिकता	235-243
9. उपसंहार	243-244

सहायक-ग्रन्थ-सूची

245 - 249

पृथम अध्याय

अभिनय — स्वस्थ - विवेक

भूमिका

मानव को सौन्दर्य-सृष्टि के द्वारा आनन्द की प्राप्ति कराने में काव्य सर्वोत्तम साधन है । संस्कृत-आचार्यों के अनुसार काव्य के दो भेद हैं - दृश्य-काव्य एवं श्रव्य-काव्य । श्रव्य-काव्य की अपेक्षा दृश्य-काव्य अधिक उत्तम माना गया है । श्रव्य-काव्य में मात्र श्रवण के माध्यम से रसानुभूति होती है, किन्तु श्रव्य-काव्य के माध्यम से तामाजिक को श्रव्य-काव्य से अपेक्षाकृत तीव्र रसानुभूति होती है, क्योंकि उसमें तभी विचार तथा भाव मूर्त-स्व धारण कर अत्यधिक जीवंत प्रतीत होते हैं । तामाजिक को अधिक कल्पनाशीलता का आश्रय नहीं लेना पड़ता है ।

संस्कृत-नाट्य-शास्त्र के प्रणेता आचार्यों की मूल दृष्टि रस-परक रही है । तारा नाट्य-विवेक मूलतः रस-परक ही है । नाट्य को रसाश्रित माना गया है । नाट्य-कला का मूल उद्देश्य तामाजिक को नाट्य-कृति के प्रस्तुतीकरण के माध्यम से रसानुभूति कराना है । यह मूल उद्देश्य अभिनय के प्रभाव से ही सम्पन्न होता है । अभिनय ही काव्य को नाट्य-स्व में परिणत करता है तथा नाट्यार्थ को प्रदर्शित करके श्रेष्ठ के हृदय में रसानुभूति को उत्पन्न करता है । यदि नाट्य से अभिनय-तत्त्व को निष्कातित कर दिया जाय तब नाट्य शब्द की सार्थकता ही समाप्त हो जायेगी । नाट्य अभिनीत होकर ही प्राणमत्ता को प्राप्त करता है, अन्यथा नाट्य-कृति मात्र श्रव्य-काव्य ही रह जायेगी । नाट्य के अर्थ अभिनीत होकर ही अपना यथेष्ट प्रभाव अंकित कर सकने में समर्थ हो पाते हैं । अतस्व अभिनय नाट्य का प्रमुख तत्त्व है । उत्कृष्ट अभिनय से रहित नाट्य उपहसनीय बन जाता है और नाट्यार्थ को प्रेषित कर सकने में असमर्थ रहता है ।

वस्तुतः नाट्य-कला समन्वित कलात्मक इकाई है । अभिनय इसका एक अंग है, किन्तु रसोद्बोधन में अपनी प्रमुख भूमिका के कारण अभिनय का नाट्य-कला में प्राधान्य है ।

अभिनय — अर्थ एवं त्वत्त्व

अभिनय शब्द की व्युत्पत्ति करते हुये नाट्यशास्त्र में कहा गया है कि अभिमुख्य

के पीछे अभि उपसर्ग को नीम् धातु से योजित करने पर उसके अर्थ प्रत्ययान्त प्रयोग से जिस अर्थ की प्रतीति होती है उसे अभिनय कहते हैं ।¹ इसे अभिनय इतलिये कहा गया है, क्योंकि यह अनेक अर्थों को नाट्य-प्रयोग द्वारा अपने शाब्द, उद्गू तथा उपाद्गू से युक्त होकर निर्दिष्ट करता है ।² अर्थात् अभिनय नाट्य के कलात्मक सौन्दर्य एवं अर्थ-वत्ता के समग्र मर्म को सामाजिक के समक्ष प्रस्तुत करता है ।

आचार्य भरत ने सर्वत्र नाट्य को लोकप्रस्तानुकरण कहा है ।³ वस्तुतः यहाँ अनुकरण से उनका तात्पर्य अभिनय से है । परवर्ती नाट्याचार्यों ने भी भरत के विचारों का समर्थन किया है । आचार्य धनञ्जय ने दशव्यक में अवस्थाओं के अनुकरण को नाट्य कहा है ।⁴ धनिक ने इसकी व्याख्या करते हुये कहा है कि काव्य में वर्णित पात्रों की

1. अभिपूर्वत्तु नीम्धातुराभिमुख्यार्थनिधि ।

यस्मात् प्रयोगं नयति तस्मादभिनयः स्मृतः ॥

- नाट्यशास्त्र 8/6

2. 1क। विभावयति यस्माच्च नानार्थान् हि प्रयोगतः ।

शाब्दाङ्गोपाङ्गतयुक्ततस्मादभिनयः स्मृतः ॥

- नाट्यशास्त्र 8/7

1क। अभिनयस्य अभिव्यक्तिः पदार्थमित्यभिनयः प्रभावयन्तः । अभिपूर्वत्तु नीम्धातुराभिमुख्यार्थ निधि । यस्मात् पदार्थान् नयति तस्मादभिनयः स्मृतः । - प्रतापस्तीयम् । नाटक प्रकरण, पृ० 121-122.

आभिमुख्यं नयन्मार्गान्विद्येयौऽभिनयो कुर्ये ॥

- अग्निपुराण 6/1

3. लोकप्रस्तानुकरणं नाट्यम् ।

- नाट्यशास्त्र 1/112

4. 1क। अवस्थानुवृत्तिरित्यम्

- दशव्यक 1/7

1क। काव्योपनिबद्धधीरोदात्तावस्थानुकारणवृत्तिर्ध्याभिनयेन तादात्म्यापत्तिरित्यम्

- दशव्यक, प्रथम प्रकाश । प्रवृत्तिभाष्य, पृ० 6.

धीरोदात्तादि अवस्थाओं का चार प्रकार के अभिनय द्वारा एकस्थता प्राप्त कर लेना ही नाट्य है । आचार्य विश्वनाथ ने इसी विचार का समर्थन करते हुये अभिनय को अवस्था का अनुकरण कहा है ।¹

इन आचार्यों की परिभाषाओं के अवलोकन से ऐसा प्रतीत होता है अनुकरण ही अभिनय है । क्या अनुकरण ही अभिनय है ? यह विषय विचारणीय है । यह मनोवैज्ञानिक तत्त्व है कि मनुष्य नितरगतः एक अनुकरणशील प्राणी है । मनुष्य वैवा-
वस्था से ही आत-पात के पर्यावरण से भाषा, आचार, व्यवहार सभी कुछ सीखता है । मनुष्य का सम्पूर्ण जीवन अनुकरण से प्रभावित है । सीखने की प्रक्रिया में अनुकरण एक महत्वपूर्ण तत्त्व है । नाट्य-कला प्रकारान्तर से जीवन-कला का ही पर्याय है । लोक-व्यवहार से परे कोई भी कला ग्राह्य नहीं हो सकती है ।

नाट्य के भाव या विचार हमारे परिवेश और जीवन से गृहीत होते हैं । अतः उनके प्रस्तुतीकरण में अभिनय का आधार हमारा जीवन और परिवेश ही होगा । आवश्यक नहीं है कि अभिनेता नाट्य में वर्णित परिस्थितिलगत सभी भावों की स्वानु-
भूति रखता हो । जिन भावों को उसने जीवन में कभी अनुभव ही नहीं किया हो, उनका अभिनय तो अनुभव के माध्यम से ही सम्भव है । अतएव अभिनय में अनुकरण एक आवश्यक तत्त्व है । आचार्य भरत ने इसीलिये अनुकरण तत्त्व पर अधिक बल दिया है:

नानाभावोपतम्बन् नानावस्थान्तरान्तकम् ।

लोकवृत्तानुकरणं नाट्यमेतन्मया कृतम् ॥²

उत्तमाधममृद्यानां नाराणां कर्म संग्रहम् ।

नाट्य विभिन्न प्रकार के मनुष्यों के कर्मों पर आधारित होता है तथा इसमें

1. भेदभिनयोऽवस्थानुकारः ।

- साहित्यदर्पण, 6/2

2. नाट्यशास्त्र, 1/112, 113

लोक-व्यवहार का अनुकरण भी होता है । यहाँ पर यह भ्रम न होना चाहिये कि तत्पूर्ण नाट्य-साहित्य ही लोक का अनुकरण है, क्योंकि भारतीय आचार्यों की दृष्टि पाश्चात्य आचार्यों से इत तद्व्य पर भिन्न है । पाश्चात्य विद्वानों ने तत्पूर्ण काव्य को अनुकरण माना है, किन्तु यहाँ भरत ने अनुकरण शब्द का प्रयोग केवल अभिनय के अर्थ में ही किया है । आगे भरत कहते भी हैं :-

योऽयं स्वभावो लोकस्य तुल्य दुःख तमन्वितः ।

तोऽङ्गाद्यभिनयोपेतो नाट्यमित्यभिधीयते ॥^१

तुल्य और दुःख से मिश्रित जो यह तन्तार के लोगों का स्वभाव है वही आङ्गिकादि अभिनय से तयुक्त होकर नाट्य कहलाता है, अर्थात् अभिनय द्वारा ही नाट्य अभिव्यक्त होता है । अनुकरण के सभी तत्त्व बाह्य वातावरण में ही रहते हैं । अतः लोक-व्यवहार के अवलोकन और उनके अनुकरण द्वारा नाट्यार्थ को अभिनय के माध्यम से प्रकट किया जाता है ।

किन्तु यह विचारणीय है कि अनुकरण की व्याख्या कैसी हो ? अनुकरण का स्तर कैसा हो ? यदि किसी व्यक्तिविशेष की चेष्टाओं का अनुकरण करके दिखाया जायगा तो वह अनुकरण अभिनय नहीं, अपितु स्वार्थ की कोटि में आयेगा । यह वृत्त्य जन-सामान्य में मात्र हास की दृष्टि करने के कारण उपहसनीय बन जाने से अनुकार्य के हृदय में विषाद भी उत्पन्न कर सकता है । इसी तरह यह भी प्रश्न उठता है, क्या मानव की चेष्टाओं का अनुकरण करने वाला वानर अनुकारक है ? वस्तुतः वानर को यहाँ अनुकारक कहना असङ्गत होगा । वानर की चेष्टायें मात्र नकल है अनुकरण नहीं । अनुकरण एवं नकल में पर्याप्त भेद है । अनुकरण एक वृत्ति प्रक्रिया है ।

लौकिक स्तर पर कोरे वयार्थ का अनुकरण जो रतानुभूति नहीं उत्पन्न कर सकता, अभिनय नहीं हो सकता । अभिनय में स्वाभाविकता के साथ-साथ कलात्मक सौन्दर्य का सन्निवेश भी आवश्यक है । इस तद्व्य पर भी आचार्य भरत ने सूक्ष्म दृष्टि

ते विवेचन किया है। वस्तुतः अनुकरण न तो पूर्णतया कृत्रिम होना चाहिये न पूर्णतया यथार्थ होना चाहिये। इसीलिये आचार्य भरत ने अभिनय के तन्त्र में अन्य तत्त्वों के साथ ही नाट्य-शास्त्र में नाट्य-धर्मीं स्वं लोकधर्मीं रुढ़ियों की भी विवेचना की है। दोनों के नाम ही उनके उद्योगों के अभिव्यञ्जक हैं। नाट्य-धर्मीं रुढ़ि के अन्तर्गत प्रस्तुतीकरण को ज्ञातमक रूप प्रदान किया जाता है, किन्तु यह स्वल्प लोक-प्रचलित होने के कारण सर्वथा ग्राह्य होता है। लोक-धर्मीं में चतुर्विध अभिनय का प्रयोग नहीं होता है। नाट्य-धर्मीं रुढ़ि में चतुर्विध-अभिनय के माध्यम से नाट्यार्थ की अभिव्यक्ति होती है। नाट्य-धर्मीं रुढ़ि में अभिनय अधिक ज्ञातमक, कल्पना-वैचित्र्य से युक्त होता है। अतएव भरत ने स्पष्ट निर्देश दिया है कि नाट्य-धर्मीं द्वारा सम्मन्वित होने वाले नाट्य-प्रयोग का प्रदर्शन करना चाहिये।

अस्तु के विचार भरत के विचारों में आश्चर्यजनक रूप से समता रखते हैं, जबकि दोनों में देश एवं काल का पर्याप्त भेद विद्यमान है। अस्तु के अनुसार अनुकृति प्रकृति क्षेत्र में प्राप्त मूल वस्तु से अत्यधिक समान रूप से होने के कारण भ्रान्ति उत्पन्न नहीं करती, अथवा बाह्य जगत् में प्राप्त वस्तु से या तो अधिक भ्रष्ट होती है या अधिक निम्न होती है। यह यथार्थ जगत् से प्राप्त मूल वस्तु के उन्नत और विकसित रूप को प्रकट करती है। अस्तु के ये विचार भरत की नाट्य-धर्मीं-रुढ़ि सम्बन्धी दृष्टि के नितान्त निकट हैं। अस्तु के अनुसार अनुकरण केवल बाह्येन्द्रिय-ग्राह्य नहीं है, बल्कि मनोमात्र-ग्राह्य का भी अनुकरण होता है। भावावेग, भावनार्यें ध्वनियाँ सभी समान रूप से अनुकरणीय हैं। भरत भी, तात्त्विक अभिनय-प्रभेद के उल्लेख द्वारा मानसिक भावों का अनुकरण होता है, इस बात की पुष्टि करते हैं। तात्त्विक-अभिनय के द्वारा मानसिक भावों का प्रस्तुतीकरण किया जाता है। अस्तु अनुकरण को एक नैसर्गिक प्रक्रिया के रूप में स्वीकार करते हैं।¹ यद्यपि कुछ स्थानों पर भरत के विचार अस्तु

1. Imitation is natural to man from childhood upwards. One of the things that make him superior to brute beasts is the fact that he is the most imitative of all animals, and it is moreover natural for all human being to delight in work of imitation.

Manisha-1976 'Bharata, Aristotle and Imitation'.

की अपेक्षा अधिक तूझम एवं व्यापक है । अरस्तू काव्याङ्ग के स्व में नाट्य को परि-
भाषित करते हुये उसकी संवाद-पुणाली को प्रमुखता प्रदान करते हैं, जबकि आचार्य भरत
इसकी अभिनय की एक पुणाली अर्थात् वाचिक-अभिनय के अन्तर्गत परिगणित करते हैं :

वाचि यत्नस्तु कर्तव्यो नाट्यस्यैषा तनुः स्मृता ।
अङ्गनेष्वप्यस्तत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि ॥¹

अरस्तू ने नाट्य-कला के अन्तर्गत कलात्मक अनुकरण को स्वीकृति प्रदान की
है², किन्तु भरत की तरह नाट्य-धर्मों जैसी विचारधारा का प्रतिपादन नहीं किया
गया है । कई स्थानों पर दोनों ही विद्वानों के विचार आश्चर्यजनक रूप से समान
हैं । अरस्तू स्पष्टतया कहते हैं कि नाटकी किसी व्यक्ति मात्र का अनुकरण नहीं है,
बल्कि क्रिया और सुख-दुःखात्मक जीवन का सामान्य रूप में अनुकरण है ।³ इसी
प्रकार भरत भी 'लोकवृत्तान्तदर्शकम्' 'लोकवृत्तानुकरणम्' इत्यादि उक्तियों के माध्यम
से अनुकरण के इसी स्वभाव की व्याख्या करते हैं ।⁴

आचार्य भरत द्वारा भावों के अनुकरण को महत्वपूर्ण तथ्य बताया गया है ।

1. नाट्यशास्त्र 15/2

2. *Artistic imitation as indistinguishable from this.....*
Manisha-1976, 'Bharata, Aristotle and imitation'.

3. Aristotle is very explicit on this point, tragedy is an imi-
tation not of person but of action and life of happiness and
misery.

Manisha-1976, 'Bharata, Aristotle and imitation'.

4. नाट्यशास्त्र 1/112

तुकरात ने भी भावों के अनुकरण को, जो कि इन्द्रिय प्रत्यक्ष से परे है, अनुकरण का क्षेत्र माना है। भारतीय आचार्य नाट्य-दर्पणकार ने भी भरत की ही परम्परा का पालन करते हुये अभिनय को "यथाभावमनुक्रिया" कहा है¹, अर्थात् यथोचित भावों से रहित अनुकरण अभिनय नहीं हो सकता है। नाट्यदर्पणकार के अनुसार एक के द्वारा कहे गये तथा दूसरे के द्वारा यथोचित भावों का अनुकरण किये बिना जो कथन करना है वह केवल अनुवाद है, उसको वाकिक अभिनय नहीं कह सकते हैं। यहाँ पर नाट्यदर्पणकार का यह मत प्रतीत होता है कि किसी भी अवस्था के स्कांस का अनुकरण अभिनय नहीं कहलाता, किसी भी अवस्था का तमस्र अनुकरण ही अभिनय की कोटि में आ सकता है।

नाट्य रूढ़ि के तन्त्रधर्म में भरत द्वारा अभिनय के विषय में व्यक्त विचारों में लोक-व्यवहार के अनुकरण के बित्त यक्ष पर विचार किया गया है, उससे सङ्गीतन नाटिक के विचार कुछ साम्य अवश्य रखते हैं। सङ्गीतन नाटिक के अनुसार अनुकृति प्राकृतिक जगत् में प्राप्त वस्तुओं से अधिक महान्, अधिक विचित्र तथा सुन्दर होनी चाहिये, किन्तु इस प्रकृति-संगोष्म की प्रक्रिया ऐसी न हो कि रचना प्रकृति से स्वतन्त्र दूर हो जाये। आचार्य भरत भी अनुकरण को कलात्मक दृष्टि प्रदान करने के प्रति अधिक तथेष्ट दिखलाई पड़ते हैं। इसीलिये इन्होंने नाट्य-धर्मिता का विवेक प्रस्तुत किया है, साथ ही भरत लोक-व्यवहार से परे कलात्मकता को स्वीकार भी नहीं करते हैं।

“लोकतिष्ठं भवेत् तिष्ठं नाट्यं लोकात्मकं तथा ।

तत्समान्नाट्यमृणोते तु प्रमाणं लोक इव्यते ॥²

अतः यह स्पष्ट है कि अभिनय में अनुकरण तत्त्व अवश्य निहित है। अनुकरण एक परिमार्जित प्रक्रिया है, इसमें मूल्य की व्यक्तिगत विशेषतायें भी समाहित होती हैं।

1. नाट्य-दर्पण - तृतीय विवेक का वृत्तिभाग, पृ० 192.

2. नाट्य-शास्त्र 26/121.

यदि अभिनेता अनुकरण करता है, तब यह प्रश्न उठता है कि वह किसका अनुकरण करता है ? क्योंकि नाट्य में वर्णित पात्र चाहे वे ऐतिहासिक हों या कवि की कल्पना से सम्भूत हों, उनका परित्र कवि की कल्पना पर आधारित होता है । अतः अभिनेता उनकी अवस्थाओं का अनुकरण किस आधार पर करता है ? इस विषय पर भारतीय-नाट्याचार्यों ने विस्तार से विवेक किया है । रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने इस समस्या को नाट्यदर्पण में उठाया भी है ।¹ यह प्रश्न उठना स्वाभाविक भी है । अभिनेता नाट्य में वर्णित पात्रों का अनुकरण कर ही नहीं सकता, क्योंकि वे ऐतिहासिक होते हैं या काल्पनिक । ऐतिहासिक पात्र इतिहास की वस्तु होते हैं, देश-काल की परिधि अलङ्घनीय है । अतः वह नट के द्वारा देखे नहीं जा सकते हैं । काल्पनिक पात्र तो कवि के मनःसम्भूत होते ही हैं उनका तो प्रत्यक्षीकरण सम्भव ही नहीं है । अतएव बिना देखे हुये का अनुकरण कैसे किया जा सकता है । व्यक्ति केवल उतनी का अनुकरण कर सकता है, जिसका ज्ञान प्रत्यक्षीकृत हो । अनुकरण मूल कार्य का परिमार्जित रूप है । जब मूल कार्य ही नहीं है, तब उसका अनुकरण कैसे होगा ?

प्रेक्षकगण भी नाट्यकला का अपरिहार्य अङ्ग हैं । अतः दर्शकों को भी यह विश्वास होना आवश्यक है कि यह अनुकार्य की ही फेटायें हैं ।

आचार्य शङ्कर ने रस-सिद्धान्त के अन्तर्गत यह प्रतिपादित किया है कि नट शिक्षाभ्यास तथा नैपुण्य के कारण अनुकार्यगत भावों का तत्काल अनुकरण करता है । उसके द्वारा प्रदर्शित कृत्रिम तथा अनुकरणरूप विभावानुभावव्यभिचारिभावादि को प्रेक्षक मिला न मानकर विभावादि होने के कारण यहाँ नट में ही रस है, इस अनुमिति से आनन्द-लाभ करता है ।² किन्तु आचार्य शङ्कर का मत सर्वथा अमान्य है । सर्वप्रथम अनुकार्य को न देखने के कारण नट अनुकार्य का अनुकरण नहीं कर सकता तथा अनुमान के कारण रस की प्रतीति नहीं हो सकती, क्योंकि रस की प्रतीति तत्कालापेक्षी है, जो साक्षात्कार से सम्भव है अनुमान से नहीं ।

1. नाट्य-दर्पण तृतीय-विवेक ।वृत्तिभाष्य। पृ० 191-192.

2. काव्यप्रकाश, चतुर्थ उल्लास ।वृत्तिभाष्य। पृ० 123.

आचार्य अभिव्युक्त ने अनुकरण से तात्पर्य तदनुकरण से लिया है। अतः उनके अनुसार नट सीता-रामादि में रहने वाले हर्ष-शोकादि का अनुकरण नहीं करता है। उनकी दृष्टि में वृत्तिकार ने दो कारण दिये हैं। एक तो यह कि वास्तव में नट में तो हर्ष शोकादि होते ही नहीं हैं। अपने भीतर सर्वथा अविद्यमान हर्ष, शोक को, राम के हर्ष, शोक के समान कैसे बना सकता है? दूसरा कारण यह है कि नट के भीतर वास्तविक हर्ष, शोक की स्थिति मानी जाय तब वह हर्ष, शोक तो वास्तविक हो जायेंगे। उन्हें अनुकरण स्व कैसे कहा जायगा? तथापि नट के द्वारा प्रदर्शित किये जाने वाले हर्ष, शोकादि की प्रतीति दर्शक को होती है। अतएव वृत्तिकार को नहीं प्रकट करता है, किन्तु उनके तत्वातीय हर्ष, शोकादि को करता है।^१ यहाँ पर तत्वातीय से तात्पर्य है जो नित्य होकर अनेक में समेत हो अतएव यहाँ पर अभिव्युक्त ने इस पुनः का समाधान प्रस्तुत किया है कि अभिनेता ऐतिहासिक या काल्पनिक पात्र का अभिनय जिस प्रकार करता है। सीता-राम यद्यपि इस समय नहीं हैं किन्तु हर्ष-शोकादि का जो अभिनय नट प्रस्तुत करता है, वह यद्यपि उनको न देखने के कारण उनका अनुकरण तो नहीं कर सकता है, परन्तु जाति या सामान्य नित्य धर्म हैं, इसलिये भिन्न-कालीन व्यक्तियों में तात्पर्य रह सकता है। अतएव नट जिन हर्ष शोकादि को अभिनय द्वारा प्रकट करता है, वह हर्ष-शोकादि जाति पूर्व काल में राम इत्यादि में भी थी। तादृश्य व्यक्ति-विशेष में ही पाया जाता है, किन्तु तात्पर्य साधारणीकृत अर्थों में होता है। अतएव नट के द्वारा लोक-व्यवहार के अनुभव का अभिनय के द्वारा प्रदर्शित साधारणीकरण के जलौकिक व्यापार द्वारा साधारणीभूत होकर व्यक्ति-सम्बद्ध नहीं रहता है। इसके कारण दैनन्दिन जीवन में प्रत्यक्ष क्रियायें भी झोझा प्रतीत होती हैं।

अभिव्युक्त के इस सिद्धान्त पर विचार करने पर यह सिद्ध होता है कि भाव यद्यपि एक सामान्य संबन्ध है, तथापि वह व्यक्ति-व्यक्ति और काल-काल की दृष्टि से भिन्न भी होती है। जैसे जोध भाव हजारों वर्ष पहले भी रहा होगा, किसी अनुकार्य

के जाल में और आज भी विद्यमान है। विभिन्न स्थानों और विभिन्न व्यक्तियों में रहता है। आधार-भिन्न होते हुये भी यह एक अखण्ड-बोध है, अखण्ड अनुभूति है। यही कारण है कि देशकाल की इतनी दूरी रहते हुये भी अनुकार्य के भावों का अभिनय वर्तमान-कालीन पात्र भी कर लेता है।

आचार्य अभिनवगुप्त ने अनुकरण को अत्यन्त सङ्कुचित अर्थों में ग्रहण किया है। भरत ने अनुकरण को अत्यन्त व्यापक अर्थों में ग्रहण किया है। यही कारण है कि अभिनवगुप्त अनुकरण का तात्पर्य मात्र तदुत्तरण मानते हैं। अभिनवगुप्त ने तृतीय शब्द का प्रयोग किया है। यदि भरत के विवेचन का सूक्ष्मता से अवलोकन किया जाय तब यह शब्द उनकी अनुकरण की व्याख्या में ही समाहित हो जाता है। आचार्य भरत किसी व्यक्ति-विशेष अनुकरण का निर्देश ही नहीं देते हैं। उनका स्पष्ट तत्त्व है कि न तो व्यक्तिविशेष का नहीं, अपितु लोकव्यवहार का अनुकरण करता है। वे कहते भी हैं :

‘तप्तदीपानुकरणं नाद्ये ह्यस्मिन् प्रतिष्ठितम् ।

देवानाम्पुराणाञ्च राज्ञाम्पु ब्रह्मिणाम्

ब्रह्मणाञ्च विधेयं नाद्यं घृतान्तद्वयम् ॥’¹

अतः लोकव्यवहार का अनुकरण साधारणीकृत अर्थों में ही है, व्यक्तिविशेष से सम्बद्ध अर्थों में नहीं। यद्यपि अभिनवगुप्त ने तृतीय शब्द का प्रयोग अत्यन्त उचित अर्थों में किया है तथापि भरत द्वारा प्रतिपादित अनुकरण शब्द अपने अत्यन्त व्यापक स्वल्प के कारण अभिनय की गरिमा को बहन करने में समर्थ है। अनुकरण की प्रस्तुत की गई समग्र व्याख्या इस तथ्य को स्पष्टकराने में सर्वथा समर्थ है।

अनुकरण अभिनय प्रक्रिया का एक आवश्यक तत्त्व है किन्तु मात्र अनुकरण ही अभिनय नहीं है। यह अभिनय-कला का प्रथम तोषान है। वस्तुतः अभिनय करने

1. नाट्यशास्त्र 1/119-120.

वाला अभिनेता अभिनय-प्रक्रिया का आधार होता है। अतः अभिनेता की विशेषताओं की अपेक्षा नहीं की जा सकती है। कुछ समीक्षियों की उल्लेख विचार है कि अभिनय-प्रक्रिया में अभिनेता अपने ऊपर पात्रगत अवस्थाओं का आरोपण कर लेता है।¹ आरोपण से तात्पर्य है दो वस्तुओं के भेद को जानते हुये भी एक वस्तु में उतने भिन्न दूसरी वस्तु का व्यवहार या प्रतीति होना है। अर्थात् अभिनेता वस्तुतः अनुकार्य नहीं होता है, किन्तु अनुकार्य की कुछ दुःख्य अवस्थाओं को अपने ऊपर आरोपित कर लेता है। जिस प्रकार चरण-कमल में चरण और कमल में भेद रहते हुये भी उभेद का आरोपण अत्यन्त साम्य के कारण किया गया है। इसी प्रकार अभिनेता भी आरोपण के कारण अनुकार्य ही प्रतीत होता है। लेकिन आरोपित अवस्थायें अभिनय नहीं हो सकती हैं, क्योंकि आरोपण में अभिनेता के व्यक्तित्वगत स्वातन्त्र्य का हनन होता है, जबकि अभिनय अभिनेता की ही कृति है। किसी भी व्यक्तिगत्य पर आरोपित अवस्थायें मौन्दर्य को प्राप्त नहीं कर सकतीं, जब तक वे मन के द्वारा स्वीकृत न हों। अतः आरोपण द्वारा अभिनय की व्याख्या असम्भव है। आचार्य रामचन्द्र-गुणचन्द्र के मतानुसार नट 'रामादि का अनुकरण कर रहा हूँ।' इस प्रकार का अध्यवसाय करता है।² इसी अध्यवसाय के आधार पर उतका कार्य अनुकरण कहा जाता है। यहाँ पर अध्यवसाय शब्द की व्याख्या आवश्यक है। 'विध्यनिगरेणाभेदपुत्तिप्रतिविधायिणोऽध्यवसायः' जहाँ विध्य को हटाकर विध्यी से उतकी अभेदपुत्ति की जाय उते अध्यवसाय कहते हैं। जैसे किसी अत्यन्त लीचे या मूँ व्यक्ति को लोग 'गौ' कहते हैं। यहाँ पर विध्य या उपमेय स्व पुरुष को हटाकर गौ के साथ उतके तादात्म्य या अभेद का व्यवहार किया जाता है।

यहाँ पर नाट्यदर्पणकार का तात्पर्य यह है कि अभिनय करते समय अभिनेता में

1. 1क। दशव्यक 1/9

1क। तादित्यदर्पण 6/1

2. नाट्यदर्पण - तृतीय विवेक का पुरित्तभाग, पृ० 191.

अनुकार्य एवं अनुकर्ता की भावना समाप्त हो जाती है। वहाँ वह पात्र के साथ इस प्रकार का तादात्म्य स्थापित कर लेता है कि केवल अनुकार्य की ही स्थिति होती है, अर्थात् अभिनय ऐसी कला है जिसमें नट पात्र में अपने को विसर्जित कर देता है। अभिनय करते समय अभिनेता अपने व्यक्तित्व को हटाकर पात्रगत अवस्थाओं से अभेद स्थापित कर लेता है। अतः आत्म-विसर्जन के कारण अभिनय मात्र धोपी हुई वस्तु न होकर अन्तःकरण के द्वारा स्वीकरणीय हो जाती है और अभिनेता अभिनयकला की ऊँचाइयों को छू सकने में समर्थ हो जाता है। वस्तुतः अभिनेता उत आत्मा की भाँति है जो, तत्, चित् एवं आनन्द-स्वभाव होने के कारण शाश्वत एवं स्वतंत्र है। तथापि आत्मा अपने स्वभावादि का परित्याग कर, धारण किये गये शरीर के अनुकूल स्वभाव को अपना लेती है और इस प्रकार धारण किये हुये शरीर के अनुरार आत्मा अपना पूर्ण तादात्म्य स्थापित कर लेती है। उसी प्रकार अभिनेता को भी अपने व्यक्तित्व का परित्याग कर नाटक के पात्र के साथ पूर्ण रूप से तादात्म्य स्थापित कर उसके व्यक्तित्व को अपना-नाना चाहिये।

अतः यह स्पष्ट है कि आरोपण के द्वारा अभिनय-प्रक्रिया श्रेष्ठ नहीं हो सकती है। नाट्यदर्पणकार द्वारा इस सन्दर्भ में प्रस्तुत व्याख्या सर्वथा उचित एवं ग्राह्य है। नट के हृदय में यह भाव विद्यमान रहना परमावश्यक है कि वह स्वयं अनुकार्य नहीं, अपितु अनुकार्य का अनुसरण कर रहा है। अभेद प्रतीति से यहाँ तात्पर्य यह नहीं है कि अनुकर्ता अपने को अनुकार्य ही मान ले। ऐसी स्थिति में राम बना हुआ नट यदि रावण बने हुये अभिनेता का वध कर देगा, तब उसका यह कृत्य मूर्खतापूर्ण क्रिया ही कही जायेगी, उत्कृष्ट अभिनय नहीं। नाट्यदर्पणकार ने 'अध्यवसाय' शब्द का प्रयोग वस्तुतः इस अर्थ में किया है कि अभिनेता जिस भूमिका में अवतरित हो, उसको हृदय से स्वीकार करे। जब तक वह पूर्णनिष्ठा से अपने अभिनयकर्म के प्रति समर्पित नहीं होगा, उत्कृष्ट अभिनय का सम्पादन नहीं कर सकेगा। यह सर्वथा सत्य है कि हृदय द्वारा स्वीकृत विषय का प्रतिपादन कुशलता के साथ होता है। अतः अपने अभिनय-कर्म को निष्ठा के साथ ग्रहण करने पर ही अभिनेता अपनी व्यक्तिगत प्रतिभा, कल्पना-वैभव, क्रम एवं प्रयत्न के द्वारा अभिनय की उत्कृष्टतम ऊँचाइयों को प्राप्त कर सकेगा तथा नाट्यगत अर्थों को तभी अर्थों में मूर्त रूप प्रदान कर प्रेक्षकों के मध्य समुचित कर सकने में समर्थ होगा।

अभिनय-प्रक्रिया एवं अभिनेता का व्यक्तित्व

अभिनेता अपने अभिनय के माध्यम से नाट्य-कृति में पात्रों का संधार करता है। नाटककार के भावों और विचारों को मूर्त रूप प्रदान करता है। अभिनेता ब्रह्मकाय्य को अभिनय-क्षमता, अभ्यास एवं व्यक्तिगत प्रतिभा के माध्यम से प्रस्तुतीकरण द्वारा सहृदय को रसानुभूति की ओर ले जाता है, अतः अभिनेता कहलाता है।

संस्कृतसाहित्य में अभिनेता को अनेक नामों से जाना जाता है, यथा शैलूष, भरत, नट इत्यादि।¹ 'नट' शब्द का व्युत्पत्तिपरक अर्थ है तो 'नट' अवस्यन्दने इस धातु का अर्थ है-कुछ करना। अतः अभिनय करने वाले व्यक्ति के नट शब्द का प्रयोग होता है। भावपुकाश में 'शैलूष', 'नट' तथा 'भरत' की परिभाषा अलग-अलग प्राप्य है। शारदात्मय ने 'शैलूष' की परिभाषा देते हुये कहा है कि नाट्य में जो उन रूपों को धारण कर विभिन्न स्वभाव वाले लोक के भावों का अनुसरण करता है वह शैलूष है।²

भाषा, वर्ण तथा उपकरण से विभिन्न प्रकृति से उत्पन्न वेग, अवस्था, कर्म और चेष्टा को धारण करने के कारण भरत कहा जाता है।³ जो रस तथा भाव से युक्त

1. नाट्यकर्मयोगिता यः त तद्विदिभस्तीयते ।

शैलूषो भरतो भावो नट इत्यादिनामभिः ॥

भावपुकाश 10/11.

2. नानाशीलस्य लोकस्य भावान् भातयतीह यः ।

भूमिकास्ताः प्रविश्यातः शैलूष इति कथ्यते ॥

भावपुकाश 10/11

3. भाषावर्णोपकरणैर्नानाप्रकृतिभिर्मयम् ।

वेधं वयः कर्म चेष्टा रसभावतमन्वितम् ॥

भावपुकाश 10/12.

अतीत लोक्वृत्त का स्वभाववत् अभिनय करता है, उसे नट कहते हैं ।¹

वस्तुतः तीनों परिभाषायें एक ही भाव को अपने में समेटे हुये हैं । लोक-
व्यवहार पर आधृत अपने अनुभवों के माध्यम से पतुर्विध अभिनयों के द्वारा नाट्यार्थ को
प्रदर्शित करने वाला नट होता है । शारदात्मय ने अभिनेता के गुणों का सूक्ष्मता से
विवेचन किया है । उनके अनुसार नट को प्रेक्षकगत समस्त गुणों से युक्त होना चाहिये-
"नाट्य में वह नट श्रेष्ठ होता है जो उपर्युक्त प्रेक्षकगत सभी गुणों से युक्त हो, अभिनय
में निभीक हो, बाह्याभ्यन्तर चेष्टाओं का ज्ञाता हो, निरूपणा में निपुण हो,
नायकादि के भावों के तादात्म्यापत्ति ग्रहण करने वाला हो, विविध गुणों को उनके
मिश्रण तथा विभाग को जानने वाला हो ।²

यहाँ पर शारदात्मय ने जो नट को प्रेक्षकगत गुणों से युक्त माना है, उसका
तात्पर्य यह है कि नट को प्रेक्षक के समान सहृदय होना आवश्यक है । प्रेक्षक को उन्होंने
"यतुरोऽभिनयस्य रसभावविवेकः" अर्थात् यतुर, अभिनय का ज्ञाता एवं रसविवेक, भाव-
विवेक होना आवश्यक माना है । शारदात्मय के विचारों का अवलोकन करने पर
अभिनेता यदि प्रेक्षक के समान सहृदय होगा, तभी वह रस एवं भाव के विवेचन में समर्थ
होगा । अतएव वह अभिनय में अधिक कुशल होगा, क्योंकि नाट्यगत भावों को समझना
एवं उन्हें झीझरिति प्रदर्शित करना नट के लिये आवश्यक है । सहृदय के गुणों से युक्त
नट में आलोक के गुण भी वर्तमान होंगे, जहाँ तभी वह अभिनय की न्यूनताओं से झीझरिति
परिचित एवं उनके निवारण में समर्थ होगा ।

1. अतीतं लोक्वृत्तान्तं रसभावतमन्वितम् ।
स्वभाववन्नाटयति यतस्तत्तमान्नटः स्मृतः ॥

भावपुत्राक्ष 10/13.

2. अभिमुख्येत्तच्च प्रयोगे वीरतायुक्तः ॥
इक्षिताकारकेटाङ्गो नानाप्रवृत्तिर्जीवित् ।
शिल्पविन्नायकादीनां तादात्म्यापत्तिभावकः ॥
विशेषविशेषः तत्तद्गुरविभागवित् ।
इदं गुणविशिष्टस्तु नटो नाट्ये प्रशस्यते ॥

भावपुत्राक्ष 8/41.

आचार्य भरत ने अभिनेता की कुछ न्यूनताओं की ओर संकेत किया है, जिनका निवारण अत्यावश्यक है, क्योंकि ये न्यूनतायें नाट्य की सिद्धि में घातक होती हैं । यथा-अभिनय में अस्वाभाविकता । वैलक्ष्यः, । अभिनेता का । अनपेक्षित रूप में हाथ-पैर पटकना । अपेक्षितता, उपयुक्त भूमिका धारण न करना । विभूमिकत्वः । अभिनेता का कार्य करते समय स्मृति-नाश होना, दूसरे ही शब्दों का । जो तस्यवाद है अतिरिक्त हो । उच्चारण करना, । अभिनेता का । क्रोध के कारण चिल्लाने लगना । आर्त्तनादः, उचित हस्त-पेडाओं की न्यूनता । विहस्तत्वः, अतिशय हँसने या रोने लगना, स्वर क्लिप्त जाना, तस्यवाद उच्चारण में लजाना आदि ।¹

आचार्य भरत ने नाट्य की सिद्धि में अस्वाभाविक अभिनय को अप्रतिनियमित कहा है । नाट्य का उद्देश्य रतानुभूति कराना है । अस्वाभाविक अभिनय रतानुभूति में घातक है । अभिनय को लोकव्यवहार के अतिनिकट होना चाहिये । अभिनय में इतनी अधिक स्वाभाविकता होनी चाहिये कि प्रेक्षक को उस अवस्था का स्मरण-मात्र न हो, अपितु जो वह देखता है वह अवस्था ही उसे तत्प प्रतीत हो, क्योंकि रत तत्काला-पेक्षी होता है । भावानुस्मरण मात्र से रत की अनुभूति नहीं हो सकती है ।

पाश्चात्य विद्वान् तोफिस्ट गोरबियास ने भी अनुकृति की इसी अर्थ में व्याख्या

1. पुनरात्मन्युत्था ये घातास्तस्तान् प्रुक्षयामि ।।

नाट्यशास्त्र 27/23

वैलक्ष्ण्यमपेक्षितविभूमिकत्वं स्मृतिमुपश्रयः ।

अन्यथानञ्च कार्यं तथात्तनादो विहस्तत्वम् ।।

नाट्यशास्त्र 27/24

अतिहितरुदितवित्त्वर x x x x x

अतिहितरुदितानि सिद्धिबाध्यमानकरणानि ।।

नाट्यशास्त्र 27/25

की है। उनके अनुसार अनुकृति से तात्पर्य यह नहीं कि उसकी समानता के ज्ञान से अनुकृत मूल वस्तु की स्मृति सम्भव हो अपितु इस प्रकार का सर्वाङ्गीण प्रतिक्षण है कि दर्शक का कृति को प्रकृति-जनित मान ले।¹

भरतमुनि ने दूसरी न्यूनता अवलोकित रूप से हाथ पैर पटकना की ओर इंगित किया है। अर्थात् आङ्गिक - अभिनय की प्रचुरता से नाट्य निम्न कोटि का ही हो जाता है और यदि आङ्गिक - अभिनय का ज्ञान ही अभिनेता को न हो, तब नाट्य में प्रदर्शित उसकी चेष्टायें हास्यास्पद हो जाएँगी। शारदात्मज ने भी इसी विचार को पुष्ट करते हुये कहा है कि अभिनेता को बाह्य एवं आन्तरिक चेष्टाओं का ज्ञान होना चाहिये।

उपयुक्त भूमिका धारण न करना अर्थात् अपने व्यक्तित्व के अनुकूल भूमिका को न ग्रहण करने पर भी अभिनेता की स्थिति शोचनीय हो जायेगी। यदि एक दुर्बल व्यक्ति को एक मोटे व्यक्ति की भूमिका दी जायेगी तब वह चाहे कितना भी कुशल अभिनेता क्यों न हो, नाट्यार्थ के सम्प्रेषण में समर्थ नहीं हो पायेगा। अतएव अभिनेता को अपने व्यक्तित्व के अनुकूल ही भूमिका ग्रहण करनी चाहिये, तभी वह कुशलतापूर्वक अपनी भूमिका को परिचालित कर पायेगा।

अभिनेता के द्वारा अभिनय करते समय अपनी भूमिका के बारे में भूल जाना तथा उपयुक्त तम्याट के स्थान पर अन्य शब्दों का उच्चारण उसमें प्रतिभा एवं व्युत्पत्ति के अभाव का सूचक है। इस तथ्य की ओर इंगित करते हुये आचार्य भरत ने अभिनेता की बुद्धि की कुशलगुणा पर जोर दिया है। अभिनेता की बुद्धि में तीक्ष्णता अनिवार्य तत्त्व है। अभिनेता की स्मरण-शक्ति तीव्र होनी चाहिये अन्यथा तम्याटों को अभिनय के समय भूल जाने पर रस-प्रतीति में महान् विघ्न उत्पन्न हो जायेगा।

अभिनेता का जोश के कारण खिलाने लगना उसमें अभ्यास की कमी को संकेतित करता है। यदि अभिनेता में अभ्यास की कमी होगी तब वह जोश की अनुभूति करेगा।

1. स्वतन्त्रकाशास्त्र ; द्वितीय भाग - डा० कान्तिचन्द्र पाण्डेय, पृष्ठ 12। उद्धृत।

सम्पूर्ण रूप से अभ्यास करने पर अभिनेता किसी लोभ का अनुभव करे बिना अपना अभिनय सम्पादित कर सकेगा ।

उचित हस्त-पेदाजों की न्यूनता अतिशय हैना या रोगा अभिनेता की चतुर्विध-अभिनयों की अज्ञानता का सूचक है । स्वर का झिड़क जाना वाक्याभिनय का अज्ञान ही है । अतएव अभिनेता को चतुर्विध अभिनय का ज्ञान होना चाहिये तथा उनके प्रयोग में दृढ़ होना चाहिये । शारदात्मज ने भी अभिनेता को चतुर तथा चतुर्विध अभिनय का ज्ञाता होना आवश्यक माना है । पाँचक अभिनय के अन्तर्गत अभिनेता को निम्न वृत्तियों से बचना चाहिये, इतका विवेचन भी आचार्य भरत ने प्रस्तुत किया है । पुनरुक्ति होना, गलत सामाजिक प्रयोग करना, विभक्तियों में भ्रम हो जाना, वाक्य में तन्धि की अपेक्षा न करना, विलम्ब या उत्तरी प्रयोगहीनता, अतद्धृत शब्दों का प्रयोग (अपार्थ), शब्दों का शीन, लिङ्ग के अनुसार प्रयोग न होना, शब्दों के प्रत्यक्ष-परोक्ष सम्बन्ध का अज्ञान (प्रत्यक्षपरोक्षमोह), छन्दोभङ्ग या छन्द के स्वल्प का परित्याग कर देना, गुरु तथा लघु वर्णों का अनपेक्षित परिवर्तन तथा यतिभङ्ग होना ।¹

इस प्रकार आचार्य भरत ने अतिमहत्त्वपूर्ण दोषों की ओर ध्यान दिया और उतका विवेचन प्रस्तुत किया । जो आज के परिप्रेक्ष्य में भी उतने ही महत्त्वपूर्ण हैं जितना अपने समय में थे । परन्तु आधुनिक काल में बदलते हुए परिवेश के कारण प्राचीनकाल की कतिपय मान्यताओं में भी परिवर्तन आ गया है । संस्कृत-नाटकों की लोकग्राह्यता अभी हो सकती है, जबकि उनमें तन्धियों का प्रयोग कम हो । इससे वाक्य में स्पष्टता आती है तथा जनसामान्य में नाट्यांशों का सम्यक् उचित रूप में हो पाता है । अतः वर्तमान युग में भरतानुमोदित प्रस्तुत दोष, अब दोष नहीं रह गया है ।

आचार्य भरत ने जाने कहा है कि अभिनेता को सम्वाद में तजाना नहीं चाहिये अर्थात् अभिनेता का स्वभाव निर्भीक होना चाहिये । शारदात्मज का भी यही मत है कि अभिनेता को अभिनय में निर्भीक होना चाहिये । अभिनेता में यदि आत्मविश्वास

1. नाट्यशास्त्र 27/29-30.

की कमी होगी तब स्वाभाविक है कि उसमें निर्भयता नहीं होगी । परिणाम स्वल्प
उसमें अभिनय कौशल नहीं होगा । आत्मविश्वास और निर्भयता अभिनेता के आवश्यक
गुण हैं । अन्यथा जनसमूह के समक्ष अभिनय करने में उसे सफलता नहीं मिल सकेगी ।

शारदात्मज ने अभिनेता को विभिन्न प्रकार की प्रकृति एवं शील का ज्ञान
होना आवश्यक माना है । अभिनेता को लोक-व्यवहार का सूक्ष्म ज्ञान होना आवश्यक
है । संसार में अनेक प्रकार की सभ्यताएँ तथा विभिन्न प्रकृति के लोग रहते हैं । अतः
विभिन्न प्रकार के लोगों की प्रकृति एवं शील का ज्ञान होना अभिनेता के लिये अनिवार्य
विषय है । लोक का सूक्ष्म ज्ञान रखने से अभिनेता किसी भी भूमिका को सफलता से
अभिनीत कर सकेगा ।

शारदात्मज के अनुसार नट अनुकार्य के भावों के साथ तादात्म्यवापसित करता
है । यह प्रश्न बहुत ही विवादास्पद है । कुछ विद्वान् यह मानते हैं कि नट निर्वि-
कार रूप से अभिनय करता है । कतिपय आचार्य यह मानते हैं कि नट भी हृदय में
रतानुभूति करता हुआ अभिनय करता है ।

आचार्य उद्भट के अनुसार नट में रतभावादि का योग माना जाय तब मरणादि
के अवसर पर नट में तत्त्वन्वय उस शोकादि का आवेश और उसके योगिते समय लयादि का
भङ्ग हो जाना चाहिये जो कि होता नहीं है । इसलिये नट में रतानुभूति भी वस्तुतः
नहीं होती है ।¹

किन्तु भट्टलोत्पल इस बात से सहमत नहीं हैं । उनके मतानुसार तद्दृष्टियों के
समान वातना के आवेश के कारण नट में भी रत तथा भावों की अनुभूति सम्भव होने
से नट को रतास्वादकता मानना चाहिये और शिक्षा एवं अभ्यास आदि के अनुसन्धान
के कारण रतानुभूति काल में भी लयादि का अनुसरण हो जाता है ।

1. अभिनवभारती भाग 1, अष्ट अध्याय, पृष्ठ 601,
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय संस्करण ।

साहित्यदर्पणकार के अनुसार भवा उस नट को रतात्वाद बयोंकर मिले । जो रंगमंच पर केवल अभिनय-कला की शिक्षा, उसके अभ्यास और उसमें कौशल प्रदर्शन से ही अपने आपको रामादि के रूप में दिखाया करता है ? किन्तु इस सम्बन्ध में यह भी ध्यान रहना चाहिये कि यदि अभिनेता नट के हृदय में भी काव्याधीभावना अथवा रतना उत्पन्न हो गई तब उसे उस अवस्था में नट नहीं अपितु एक सहृदय सामाजिक कहा जायेगा ।¹

दशरूपकार के अनुसार नट की अभिनयकला तो सहृदय सामाजिकों के हृदयानुरूपन के लिये है । किन्तु यदि नट में रतिकता का समावेश हो जाय तब सहृदय सामाजिकों की भाँति उसे रत मित जाय ।²

1. अभिनवभारती भाग 1, अष्ट अध्याय, पृ० 601, काशी हिन्दू विश्वविद्यालय संस्करण

क। शिक्षाभ्यासादिमात्रेण राध्यादेः स्वल्पताम् ॥

साहित्य-दर्पण 3/18.

ख। दर्शयन्तर्लो नैव रतस्यात्वादको भवेत् ।

काव्याधीभावेनायमपि तभ्यदात्पदम् ॥

साहित्य-दर्पण 3/19.

ग। यदि पुनर्नटोऽपि काव्याधीभावना रामादित्वल्पतामात्मनो

दशयित् कदा तोऽपि तभ्यम्भ्य स्व गण्यते ।

साहित्यदर्पण-तृतीय परिच्छेद, पृ० 127, वृत्तिभाग ।

2. काव्याधीभावनात्वादो नर्तकस्य न वायति ।

दशरूपक 4/42.

नर्तकोऽपि न लीकिकरतेन रतवान् भवति तदानीं भोग्यत्वेन स्वमहिमादेरगृह्णात् काव्याधीभावना त्वत्पदादिवत् काव्य-रतात्वादोऽस्यापि न वायति -

दशरूपकः पद्यमुद्रकाः । वृत्तिभाग । पृ० 347.

यदि आचार्य उद्भट का मत मानकर लें, तब यह मानना होगा कि अभिनेता यन्त्रवत् अभिनय करता है। उसे किसी प्रकार की अनुभूति नहीं होती है। आचार्य विश्वनाथ एवं दशरथकार ने इस प्रकार यह स्वीकार किया है कि अभिनेता को अभिनय करते समय यदि रतास्वादन होता है तब वह भी सहृदय सामाजिक हो जाएगा।

यहाँ यह पुरन उठता है कि क्या प्रेक्षक-नट की रतानुभूति समान स्तर की हो सकती है। प्रेक्षक की रतानुभूति एवं नट की रतानुभूति में पर्याप्त अन्तर है। नट की अपनी परिधि है। वह जिस भूमिका में उतरता है, उसे उसी में उस काल में आस्वादन हो सकता है। जबकि सहृदय के लिये ऐसी कोई सीमारेखा नहीं है। तथापि यदि सहृदय के गुणों को यदि नट के परिप्रेक्ष्य में विवेचित किया जाय, तभी यह बात हो सकता है कि वह नट के सन्दर्भ में कितने ऊँचे उतरते हैं।

आचार्य अभिनवगुप्त ने सहृदय के हृदय में पूर्व से ही स्थित कुछ वातनागत संस्कारों की कल्पना की है। यह वातना सबमें होती है। अतः नट में भी होती है। ये ही वातनागत संस्कार स्थायीभाव कहलाते हैं। रतास्वादन के लिये अन्तराय शून्यता, वीतविघ्नता आवश्यक है। नट को अनुकार्य जी भूमिका में उतरने के लिये अन्तरायशून्यता से युक्त होना ही पड़ता है। भूमिका में तन्मय हो जाने पर किसी प्रकार का विघ्न नहीं उपस्थित हो सकता है किन्तु साधारणीकरण रतास्वादन की मुख्य प्रक्रिया है। इस प्रक्रिया में सहृदय को प्रत्येक पक्ष समान रूप से आकर्षित करते हैं और सभी साधारणीकृत अवस्था में उपस्थित होते हैं, किन्तु नट जिस भूमिका में उतरता है उसी का आस्वादन कर सकता है। अतएव अभिनेता की स्थिति सहृदय से भिन्न है। अभिनेता अभिनय करते समय सहृदय की कोटि की रतानुभूति नहीं प्राप्त कर सकता है। यह सम्भव है कि वह जिस भूमिका में उतरता है उसमें तन्मय होकर साधारणीकृत विशेष पात्रगत रतानुभूति प्राप्त कर ले, किन्तु निरिचत रूप से वह रतानुभूति सहृदय कोटि की नहीं है।

आचार्य शरदानाथ के अनुसार अभिनेता अनुकार्य के भावों के साथ तादात्म्य स्थापित कर लेता है, तभी अभिनय की पूर्णता को प्राप्त कर पाता है। शरदानाथ

नट में रतानुभूति को स्वीकार करते हैं। शान्तरस का उल्लेख करते समय वे कहते हैं कि शान्तरस का अभिनय नहीं हो सकता है¹, क्योंकि इस अवस्था में नट में सभी प्रकार की चेष्टाओं का अभाव पाया जाता है। यदि नट में रतानुभूति का अभाव होता है तभी शान्तरस का अभिनय सम्भव होता। अतः शान्तरस नहीं होता।

किन्तु यह मत उचित प्रतीत नहीं होता, क्योंकि रतानुभूति के समय दर्शक के समक्ष सभी पात्र संधारणीकृत रूप से उपस्थित होते हैं। किसी एक पात्र के भाव के साथ दर्शक का तादात्म्य नहीं होता है। किसी एक के साथ तादात्म्य स्थापित करने पर तो वह अलौकिक आनन्द की प्राप्ति नहीं कर सकता है। शारदात्मज ने जो यह प्रतिपादित किया है कि शान्तरस का अभिनय नहीं हो सकता है। इसका खंडन पण्डित राजजगन्नाथ ने किया है। उनके अनुसार कुछ लोग कहते हैं कि शान्तरस की तिद्धि शम से हो सकती है, जो शान्ति वैराग्य से सम्बन्ध रखता है और नट ठहरा सांसारिक जीव। अतः उसमें शान्ति की सम्भावना नहीं है। अतः नाटक में शान्तरस कैसे हो।²

संस्कृत काव्यशास्त्र में तारा रसविवेक तद्द्वय पर आधारित है, नट पर नहीं।

1. अतिरिक्तादधैते स्युर्नाट्याधनुषयोगिनः ॥

x x x x x x

किमीनसर्वव्यापारः शमः स्यायी भवेत्तः ॥

अतोऽनुभावराहित्यान् नट्येऽभिनयो भवेत् ।

किमीनसर्वव्यापारः शमः स्यायी भवेत्तः ॥

भावप्रकाश 1/164

2. शान्तरसस्याधिशमस्य नटतद्द्वये सम्भ्रान्नाट्ये शान्तातिरिक्तता स्वाध्दी ता इति पूर्वपक्षस्य तारम् ।

रसगङ्गाधर, प्रथम आनन, पृष्ठ 132.

॥ चान्दिका ॥

इसी बात का आश्रय लेकर पण्डितराज छण्डन करते हैं कि सर्वप्रथम तो 'नट' में शान्तर-
रत की सम्भावना नहीं है' यह कथन सङ्गत नहीं है, क्योंकि नट में रत की अभिव्यक्ति
अमान्य है । तब उसकी शान्ति अथवा अशान्ति से हमें क्या लेना-देना ?¹

अप्रतिहीन नट शान्तरत के अभिनयों को प्रदर्शित नहीं कर सकता । उस
तर्क का छण्डन करते हुये पण्डितराज कहते हैं कि यह सर्वमान्य तथ्य है कि नट, भयानक
एवं रौद्र-रत की अभिव्यक्ति के लिये अभिनय करता है, किन्तु शान्तरतविध्यक कति-
पय आचार्यों द्वारा स्वीकृत यह तर्क कि नट शान्तरत का अभिनय नहीं कर सकता,
मानने पर वह भी असंगत हो जायेगा । नट में जिस प्रकार वास्तविक शान्ति नहीं
रहती उसी प्रकार वास्तविक भय और क्रोध भी नहीं रहते, अतः इस कारण से यदि
शान्तरत के अभिनय का अधिकारी अभिनेता नहीं होगा तब भयानक और रौद्ररत के
अभिनय का अधिकारी न होना भी उसके लिये उचित है ।²

इसके प्रत्युत्तर में कि नट में क्रोधादि नहीं वर्तमान रहता है, अतएव क्रोधादि
के वास्तविक कार्य वधमन्थन आदि की शिक्षा और अभ्यासादि से उत्पन्न होने में कोई
बाधा नहीं होती, वे कहते हैं कि यहाँ पर भी उसी प्रकार होता है, अर्थात् वास्तविक

1. इदमुच्यते नटे शमासम्भो न तु तामाजिके । 'नटे तु यतः कश्चिन्न न रतं स्वयते
नटः' इत्युक्तेति रतात्वादाभावः तद्वदयत्वेव हि रतात्वादकताविच्छेदकं न तु
नटत्वम् ।

रतगङ्गाधर, प्रथम आनन, वृत्तिभञ्ज, पृ० 132.

॥-चन्द्रिका॥

2. यद्यपि नटे वास्तविकः क्रोऽपि स्थायी न तिष्ठति तथापि शिक्षाभ्यासादिकेन
तदभिनयः तोऽनुतिष्ठतीति वस्तुस्थिती, नटे शमस्य विरहेऽपि तदभिनयानुष्ठाने
नातङ्कतिः अन्यथा नटे रौद्रस्यापि क्रोधस्य भयानकस्यापि भयस्य चातत्वात्तदभिनया-
नुष्ठानस्याप्यतङ्कत्वापत्तिरित्युत्तरम् ।

रतगङ्गाधर, प्रथम आनन, वृत्तिभञ्ज, पृ० 132.

॥-चन्द्रिका॥

शम के अभाव में वास्तविक शम कार्य शरीर में अनास्थादि के न होने पर भी शिक्षादि से नट के बनावटी शम आदि कार्यों को दिखाना सकता है ।¹ ऐसा प्रतीत होता है कि आचार्य भरत ने इसलिये नट को सहृदयता से युक्त होना बताया है, जिससे नट रस एवं भाव का विवेचन भीभाँति कर सके । अभिनय में उसका उपयोग अरे न कि वह स्वयं सहृदय की भाँति रसानुभूति करे । सहृदय की भाँति यदि नट भी रंगमंच पर रसानुभूति करने लगेगा, तब अभिनय-प्रक्रिया में अवश्य ही बाधा आयेगी, क्योंकि अभिनय-कर्म में चित्त का सावधान होना परमावश्यक है । अतः अभिनय करते समय नट को भी सहृदय की भाँति रसानुभूति होती है, यह तथ्य अभिनयकर्म की जटिलता को दृष्टिपथ में रखने के कारण सर्वथा अस्वीकरणीय है ।

अभिनेता को चतुर्विध अभिनयों का पूर्ण ज्ञान होने के साथ-साथ बौद्धिक ज्ञान अर्थात् लोकपरम्परा का ज्ञान एवं सहृदयता से युक्त होना आवश्यक है ।

अतः यह स्पष्ट है कि अभिनेता अनुकरण तो करता है, किन्तु लोक-वृत्त का ही अनुकरण करता है अर्थात् समाज में देखी गई क्रियायें उसके अवचेतन मन में पड़ी रहती हैं । उन्हीं अनुभूतियों को ही वह अभिनय में प्रयुक्त करता है । स्पष्ट है कि अभिनय में \times प्रयुक्त \times \times \times है \times \times

1. नटे वास्तवस्य क्रोधादेरभावाद्वास्तवानि क्रोधादिकायाणि शून्यां धम्मन्धुभूतीनि नोत्पत्तुं तस्म्यति, किन्त्ववास्तवक्रोधादीनां तत्त्वादवास्तवानि तत्कायाणि गर्जन-तर्जनादीनि शिक्षाभ्यासादिभ्याद् बाधकैर्युयात् कथं नोत्पत्तेरन्निति दृष्टान्त-दाहटान्तिकयोर्वैधर्म्यमात्रोच्यते चेत् तर्हि नटेऽपि वास्तवशमभावेन वास्तवशम-कायाणां सकलतुङ्गाधिरामादीनामुत्पत्तेरभावेऽपि कल्पितशमकामाणामक्षिणीमीलना-दीनां शिक्षाभ्यासादिभ्यादुत्पत्तिबोधाभावात् कथं न त्थादुभयोर्वैधर्म्यधिरहादि-त्याग्यः ।

- रत्नगङ्गाधर, प्रथम ज्ञानन, 1941, पृष्ठ 132.

॥ चन्द्रिका ॥

में भाव अनुकरण की ही आवश्यकता नहीं होती, अपितु परम्परागत ज्ञान ऐतिहासिक
वागों के लिये। लौकिक व्यवहार के अनुभव तथा उनका अनुकरण आवश्यक है। इन
सबका समन्वय अभिनय में साधारणीकृत हो उठता है। इसीलिये नाट्य के द्वारा
अभिव्यक्त अर्थ व्यक्तित्वम्बु न होकर साधारणीभूत रूप में दर्शक में व्याप्त हो जाता
है।

अभिनय की उत्पत्ति

अभिनय की उत्पत्ति सृष्टि के प्रारम्भ से ही हुई होगी, जब मनुष्य ने अपने
संगत भावों को अन्य के सम्मुख प्रकट करने की चेष्टा की होगी तभी अभिनय का
सूत्रपात हुआ होगा। इसीलिये सबसे प्राचीन और प्रामाणिक वाङ्मय वेद में अभिनय
के बीज प्राप्त होते हैं। आचार्य भरत ने नाट्य की उत्पत्ति के प्रसंग में यह प्रति-
पादित किया है कि नाट्य के चार तत्त्व पाठ्य, अभिनय, संगीत और रस क्रमशः ऋग्वेद,
यजुर्वेद, सामवेद और अथर्ववेद से लिये गये हैं।¹

अभिनय-तत्त्व यजुर्वेद से लिया गया है। यजुर्वेद में मुख्यतः वाङ्मय-विधान
तथा धार्मिक क्रियाकलापों का वर्णन है। अभिनय-ज्ञान का उद्गम यजुर्वेद से ही हुआ
है। जैसे तो ऋग्वेद के तस्यादतूक्त में वाङ्मय अभिनय का रूप देखने को मिल जाता
है। ऐसे तस्यादतूक्त प्रमुख हैं - यम-यमी तूक्त 190 10-101, पुरुरवा-उर्वशीतूक्त
190 10-951, तरमापणितस्याद 190 10-1081, विश्वामित्रदीतस्याद 190 3, 331,
इन्द्रइन्द्राणीवृषाकपितस्याद 190 10-861, अगत्फलोपासुदातस्याद 190 1791.

आङ्गिक, तात्त्विक एवं आवायादि अभिनय के अंग यजुर्वेद के ही मन्त्रों में प्राप्य
हैं। यह के अनुष्ठान के समय ऋत्विक्ष्य देवताओं को प्रसन्न करने के लिये उनके चरित्रों

1. जग्राह पाठ्यमृग्वेदात् साम्भयो गीतमेव च।

यजुर्वेदादभिनयान् रतानाथ्वणादपि ॥

नाट्यशास्त्र 1, 17.

का अभिनय करके उसको मूर्तत्व में प्रस्तुत करके दिखाना है ।

यादिक एवं धार्मिक अनुष्ठानों की क्रियाओं को प्रदर्शित करने के लिये उनको विभिन्न प्रकार की आङ्गिक चेष्टाओं के द्वारा व्यक्त किया जाता था । वर्तमान चतुर्थीय अभिनयों का विकास इन्हीं भावों, आङ्गिक चेष्टाओं एवं तद्धेतुओं पर हुआ । यजुर्वेद के पाठ में स्वरों के अनुसार हस्ततन्त्राचलन होता है । अभिनय तथा अभिनेता इत्यादि से सम्बन्धित अनेक शब्द यजुर्वेद में मिलते हैं ।

आचार्य अभिनय की दृष्टि से यजुर्वेद का तोलहवाँ अध्याय विशेष दृष्टव्य है। इसमें आचार्य से सम्बन्धित अनेक शब्द प्राप्त हैं, जैसे-उष्णीभिन् । पगड़ी बांधना ।, अपादिन । अटानुधारी ।, व्युत्पत्तेज । मुण्डित ।, कृत्तिवसान । मृगधारी ।, पिनाकविभ्रत । धनुधारी ।, विमितातः । मुण्डित ।, नीलग्रीव । नीलो गदन वाला ।, शितिकण्ठ । काली गदन युक्त ।, निजडिगणः । अङ्गधारी ।, पिलोहिता । लाल रङ्ग वाला । आदि ।

अभिनय की उत्पत्ति के प्रसंग में यहाँ उसके प्रथम प्रयोग पर भी विचार करना आवश्यक है । आचार्य भरत ने नाट्यशास्त्र के प्रथम अध्याय में नाट्य की दैवी उत्पत्ति के सिद्धान्त का प्रतिपादन करने के पश्चात् अभिनय की घटक सामग्री पात्र, नाट्यवृत्तियों आदि पर भी प्रकाश डाला है । मिलते पूर्वोद्भूत तत्त्वों के साथ मिलकर इन्द्रध्वज महोत्सव में प्रथम नाट्याभिनय हुआ । इस विवेक से यह स्पष्ट होता है कि प्रथम बार नाट्याभिनय के उपस्थापन के लिये इतनी सामग्री की आवश्यकता हुई तभी यह सम्भव हो पाया । अतः अभिनय एक ऐसा व्यापक प्रयोगिक तत्त्व है, जो इतनी अधिक घटक सामग्रियों के उपस्थित होने पर ही जन्म लेता है ।

अभिनयप्रक्रिया एवं रस

नाट्यशास्त्र में किया गया तारा रसविवेक नाट्यपरक है । नाट्य अभिनीत होकर ही प्राणवता को प्राप्त करता है । आत्म्य रस की तिद्धि में अभिनय का महत्वपूर्ण योगदान है । यदि हम रसनिष्पत्ति में सहायक सामग्री पर दृष्टिपात करें तब अभिनय का महत्व स्वयमेव स्पष्ट हो जायेगा । भरतमुनि के रसनिष्पत्ति से सम्बन्धित सूत्र में रस-सामग्री का स्पष्ट उल्लेख है "विभावानुभावव्यभिचारितयोरनादुरसनिष्पत्तिः"

अर्थात् विभावानुभाव एवं तच्चारी भाव के संयोग से रस की निष्पत्ति होती है । अभिनय के महत्त्व को स्पष्ट करने के लिये सहायक सामग्री का अलग-अलग विश्लेषण अवश्य है । विभावानुभाव और व्यभिचारी के संयोग से स्थायिभाव रसस्थ में निष्पन्न होता है । जिस प्रकार मिट्टी में पूर्व विद्यमान गन्ध जल का संयोग पाश्चर्य प्रकट हो जाती है, उसी प्रकार स्थायिभाव भी विभावानुभाव और तच्चारी के संयोग से व्यक्त होने पर रसनाम से पुकारे जाते हैं ।¹

स्थायिभाव निरन्तरता सङ्ख्य के हृदय में वर्तमान होते हैं ।² अतः रस के अन्य अङ्गों से उद्बुद्ध होकर रसानुभूति में सहायक होते हैं । अभिनय के विस्मृत इन अन्य अङ्गों के विश्लेषण से यह स्पष्ट होता है कि रसोद्बोधन में अभिनय की प्रमुख भूमिका है ।

विभाव

पतुर्विध अभिनयों के माध्यम से चित्तवृत्तियों का विशेष रूप से प्रापन्न कराने वाले हेतु विभाव कहलाते हैं ।³ स्थायी एवं व्यभिचारी चित्तवृत्तियों अर्थात् रस को

1. व्यक्तः स तैर्विभावार्थैः स्थायीभावो रसः स्मृतः ॥

काव्यमुकाश 4/28.

2. ----- ताधारण्येन प्रतीतेरभिव्यक्तः समाधिकानां वातनात्मकतया स्थितः स्थायी रत्यादिको नियतप्रमा तुगातत्वेन स्थितोऽपि -----।

काव्यमुकाश, पतुर्थ उल्लास, पृ० 129.

3. बहवोऽर्था विभाव्यन्ते वाचङ्काभिनयाश्रयाः ।

अनेन परमात्मेनायं विभाव इति तर्कितः ॥

नाटशा० 7/4.

निःशेष रूप से आप्त करने के कारण इन्हें विभाव कहा जाता है ।¹ विभाव वातना-
रूप में उत्पन्न सूक्ष्म रूप से अवस्थित रत्नादि स्थायी भावों को आस्थाद योग्य बनाते
हैं ।² चित्तवृत्ति के उद्बोधक विभाव के दो भेद बताये गये हैं । 11। आलम्बन एवं
12। उद्दीपन ।² नाटकादि में वर्णित विन पात्रों का आलम्बन करे सामाजिक के
रत्नादि स्थायिभाव रत रूप में अभिव्यक्त होते हैं उन्हें आलम्बन विभाव कहते हैं ।
'आलम्बनो नायकादिस्तमालम्ब्य रतोद्यमात् अर्थात् अभिनेता ही रतास्वादन प्रक्रिया
का प्रथम तोपान' है । चित्तवृत्ति विशेष के विध्य-भूत विभाव को आलम्बन कहते हैं
जितने जागृतभाव अधिकाधिक उद्दीप्त होता है, उद्दीपन विभाव कहलाता है ।
आलम्बन विभाव के दो भेद होते हैं - 11। विषय एवं 12। आश्रय । जिस व्यक्ति
में स्थायी-भाव जागृत होते हैं, वह आश्रय कहलाता है और जिस व्यक्ति के प्रति
जागृत होते हैं वह आलम्बनविभाव कहलाता है । आलम्बन के हावभाव इत्यादि
उद्दीपन विभाव में परिगणित होते हैं ।

अतः नाट्य में नट ही अनुकार्य की देशभूषा को धारण करके विभाव के रूप में
प्रस्तुत होता है इसीलिये आचार्य अभिनवगुप्त ने अभिनय को अनुव्यवसायात्मक व्यापार
माना है । नाट्यानुभूति की प्रक्रिया का निरूपण करते समय उन्होंने स्पष्ट किया है
कि 'आहार्यविशेष अर्थात् देशभूषा विशेष प्रकार की देशभूषा के कारण देशजाल और नट
के प्रत्यक्ष की निवृत्ति हो जाती है । योगदर्शन के 'विशेषावधारणमुधानावृत्तिः
प्रत्यक्षम्' इत प्रत्यक्ष लक्षण के अनुसार बिना विशेष के तत्पर्य के प्रत्यक्ष की प्रवृत्ति के

1. वागाभिप्रायहिताः स्थायिव्यभिचारिण्यः चित्तवृत्तयो
विभाव्यन्ते विशिष्टतया ज्ञायन्ते - पैः ते विभावाः ।
काव्यानुशासन, पृ० 88.

2. यस्याविचलितवृत्तेः यो विषयः स तस्या आलम्बनम् ।
निमित्तानि च उद्दीपकानि इति बोधयते ।।
रत्नगङ्गाधर, पृ० 33.

असम्भव होने से उस स्थल पर रामादि के प्रत्यक्षाभिमान की प्राप्ति होती है । प्रतिद्वन्द्वक-आदरणीयचरितवाचक रामादि के शब्द के प्रयोग से अतस्भावना मात्र के निराकरण हो जाने के कारण उस अनुव्यवसायात्मक ज्ञान में प्रत्यक्ष कल्पना की उत्पत्ति प्रस्तावनाकालीन नटज्ञानतत्त्वकृत चतुर्विध अभिनय के द्वारा उसके स्वल्प का आच्छादन हो जाता है ।¹ इस प्रकार नट ही विभावादि के रूप में दर्शकों को प्रतीत होता है ।

अनुभाव

अनुभाव के शाब्दिक अर्थ के अनुसार आङ्गिक वाचिक अभिनय की चेष्टाओं का सङ्केत मिश्रता है । जो आश्रय के हृदय में वर्तमान भावों के व्यक्त बाह्य रूप होती हैं तथा तद्द्वय को उस भावविशेष का भावन कराती हैं ।² कटाक्ष तथा भ्रूमेमादि को अनुभाव माना गया है ।

आचार्य भरत ने अनुभाव के वाचिक, आङ्गिक तथा तान्त्रिक नामक तीन भेद बताये हैं । भानुदत्त ने आचार्य को भी परिगणित किया है ।³ रत्यादि भावों को प्रकाशित करने वाली आश्रय की बाह्य-चेष्टायें अनुभाव कहलाती हैं ।

ये अनुभाव के चार रूप वर्तुतः अभिनय के ही चार रूप हैं । अतएव तान्त्रिक, वाचिक, आङ्गिक एवं आचार्य इन चारों प्रकार के अभिनयों का संवलित रूप ही अनुभाव है । इनके चारों भेद इस प्रकार हैं :

1. आङ्गिक अर्थात् शरीरतन्मन्धी चेष्टायें आङ्गिक अनुभाव हैं ।

1. अभिनवभारती-भाग-1, प्रथम अध्याय, पृष्ठ 121-123,
काशी हिन्दू विश्वविद्यालय प्रकाशन ।

2. नाट्यशास्त्र 7/5

3. रत्नतरङ्गिणी, पृष्ठ 49.

2. वाग्ध्यापार वाचिक अनुभाव है ।
3. वेशभूषा एवं आङ्कुरण आहार्य नामक अनुभाव हैं ।
4. तत्त्व के योग से उत्पन्न कैटार्ये सात्त्विक अनुभाव हैं । अतः यह स्पष्ट है कि रस की निष्पत्ति में सहायक अनुभाव नामक रसघटकतत्त्व अभिनय ही है ।

व्यभिचारी-भाव

अस्थिर मनोविकार या चित्तवृत्तियाँ जो स्थायीभावों की सहकारी कारण हैं । उन्हें रसावस्था तक ले जाती हैं, पर स्वयं तरङ्गवत् आविर्भूत एवं तिरोभूत होती हैं ।¹ बिना अभिनीत हुये इन मनोविकारों का दर्शकों द्वारा अनुभव असम्भव ही है । अतएव अभिनय का यहाँ भी प्राधान्य है ।

सात्त्विकभाव

आचार्य भरत ने सात्त्विक भावों की गणना करते समय उनकात भावों में स्तम्भ, स्वेद, रोमाञ्च, स्वरभङ्ग, वेपथु, वैकर्ण्य, अङ्ग तथा पुलक नामक आठ भावों को पृथक् रूप से सात्त्विक बताया है । तत्त्व मन के आत्यन्तिक सम्बन्ध से उत्पन्न होता है ।² अर्थात् सात्त्विक भावों के अभिनय में कांशल प्राप्त कर लेने वाला नट क्रेठकोटि का अभिनेता होता है । अतः सात्त्विकभावों का अभिनय कुशल अभिनेता द्वारा ही किया जा सकता है । अभिनय की सूक्ष्मता की परख सात्त्विक भावों के अभिनय में ही होती है । अतः अभिनय की दृष्टि से रसताम्रगी के अङ्गों में से सर्वाधिक महत्वपूर्ण सात्त्विक-भाव ही है और इन भावों पर आधारित अभिनय - सात्त्विकाभिनय नाट्यशास्त्रीय विधियों में सूक्ष्मतम विवेच्य विषय है ।

1. नाट्यशास्त्र सप्तम-अध्याय, 27 श्लोक के पञ्चात् का वृत्तिभाग ।

2. नाट्यशास्त्र सप्तम-अध्याय, 93 श्लोक के पञ्चात् का वृत्तिभाग ।

अतएव नाट्य से सम्बन्धित रस अधिकांशतया अभिनय पर ही आधारित होता है । इसीलिये भरत रसों का विवेचन करते समय भी विभिन्न भावों का विवेचन करते चलते हैं । नाट्यगत प्रत्येक अर्थ अपने प्रकाशन के लिये अभिनय पर ही आश्रित है । बिना प्रस्तुतीकरण के नाट्य-रस की अनुभूति असम्भव है । अतः प्रयोगधर्मी काव्यविधा नाट्य अपने प्रस्तुतीकरण में सम्पन्नतया अभिनय पर ही आश्रित है । अभिनय ही नाट्य का एक परिपूर्ण प्राणतत्त्व है ।

-----::0::-----

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX
द्वितीय अध्याय

तार्किक-भाव-विवेक
XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

अन्य अभिनय-पुंमेदों की अपेक्षा तात्त्विक अभिनय का विशेष महत्त्व है । आचार्य भरत ने तत्त्वातिरिक्तता से युक्त अभिनय को ही श्रेष्ठ माना है ।¹ आहार्य, वायिक तथा आंगिक अभिनयों की तुलना में तात्त्विक-अभिनय के सामान्य मात्रा में रहने पर मध्यम कोटि का अभिनय तथा तात्त्विक अभिनय का अन्य अभिनयों की तुलना में न्यून रहने पर अग्रिम कोटि का अभिनय तथा तात्त्विक-अभिनय का अन्य अभिनयों की तुलना में अधिक होने पर उच्च कोटि का अभिनय होता है ।²

तात्त्विक अभिनय का अन्य अभिनयों की तुलना में महत्त्वपूर्ण होने पर कारण इसका अन्तःकरण की सूक्ष्म मनोवृत्ति को अभिव्यक्त करने का तत्काल माध्यम होना है । आन्तरिक भावों का पुष्टीकरण जितना अधिक तात्त्विक भावों के द्वारा व्यक्त किया जा सकता है, अन्य अभिनय-पुंमेदों के माध्यम से नहीं । अतएव तात्त्विक-अभिनय अन्य अभिनयों की अपेक्षा अधिक प्रयत्न-साध्य है । भाव ही क्रमिक रूप से विकसित होकर रस रसना को प्राप्त होते हैं । अतः तात्त्विक-अभिनय के परिप्रेक्ष्य में तात्त्विक-भाव की पूर्वा आवश्यक है । आचार्य अभिनव गुप्त के अनुसार रस का अन्तरंग तात्त्विक है । यह बिना यथेष्ट प्रयत्न के सिद्ध नहीं होता है ।

तात्त्विक-भाव-विवेचन : संस्कृत आचार्यों का मत

भरत मुनि ने भावों की गणना करते समय 49 भावों में 8 तात्त्विक भावों को रसम्भ, स्वेद, रोमांच, त्वरभंग, वेपथु, वैषम्य, अह तथा प्रलय की गणना पृथक् रूप से की है । तात्त्विक भावों के स्वत्व के विषय में विद्वानों में मतभेद नहीं है । कुछ विद्वान् इन्हें नितान्त मानसिक मानते हैं, कुछ नितान्त शारीरिक । कतिपय विद्वान् अनुभाव मानते हैं और कतिपय व्यभिचारी । तात्त्विक शब्द तत्त्वशब्द से तद्वितान्त ठञ् प्रत्यय

1. तत्र कार्यः प्रयत्नस्तु नादयं तत्त्वे प्रतिष्ठितम् ॥ नाट्यशास्त्र 24/1.

2. तत्त्वातिरिक्तोऽभिनयो श्रेष्ठ इत्यभिधीयते ।

तस्मात्तयो भवेन्मध्यः तत्त्वहीनोऽधमः स्मृतः ॥ नाट्यशास्त्र 24/2.

करके बना है । तत्त्व से उत्पन्न होने वाला भाव तात्त्विक-भाव है ।¹

आचार्य भरत के अनुसार 'तत्त्व' मन के आन्तरिक सम्बन्ध से उत्पन्न होते हैं । मन की सकाग्रता से तत्त्वादि की उत्पत्ति होती है । इसका जो रोमांच, अहं तथा वैषम्य आदि से युक्त स्वल्प है उसका अनुकरण अन्यमनस्क भाव से नहीं हो सकता है ।² यथा नाट्य-प्रयोग के समय नाट्य-धर्म में प्रवृत्त सुख-दुःख के भावों को इस प्रकार बतलाना चाहिये कि वे यथार्थ-स्वल्प वाले प्रतीत होने लगे । रोदनात्मक भाव दुःख कहलाता है, किन्तु जिस मनुष्य ने कभी दुःख का अनुभव न किया हो ऐसा सुखी प्रयोक्ता तथा प्रहर्षा-त्मक सुख को दुःखी प्रयोक्ता कैसे अभिनीत कर सकेगा । इस सम्बन्ध में यही तत्त्व है कि अभिनेता सुखी हो या दुःखी हो उसे रोमांच या अहं को अभिनय द्वारा प्रस्तुत होता है ।

आचार्य भरत के उपर्युक्त मत का अवलोकन करने पर इस तत्त्व की पुष्टि होती है कि तात्त्विक-भावों को अभिनीत करते समय अभिनेता को अधिक सावधानी की आवश्यकता होती है । अन्य अभिनय यथा आंगिक, वाचिक एवं आहार्य अभिनयों को यन्त्र-वत् प्रस्तुत किया जा सकता है । इनमें मन की सकाग्रता की अधिक आवश्यकता नहीं होती है, किन्तु अभिनीयमान भूमिका में अपने को समाहित करने के बाद ही तात्त्विक

1. तात्त्विकः त्रि, तत्त्वेन निर्वृत्तः तेन निर्वृत्तमिति ठन् तत्त्वगुणनिष्पादितः ।

शब्द-कल्पद्रुम 14-चम कांड।

2. अत्राह-किमन्ये भावाः तत्त्वेन विनाऽभिनीयन्ते यस्मादुच्यन्ते सते तात्त्विका इति ? अत्रोच्यते-स्वमेतत् । कस्मात् ? इह हि तत्त्वं नाम मनः प्रभयम् । तत्त्व समाहित-मनस्त्वादुच्यते । मतः समाधौ तत्त्वनिष्पादितमिति । तस्य च योऽतौ स्वभावो रोमाञ्चावैषम्यवाहिनः यथाभावोपगतः त न शक्योऽन्यमता कर्तुमिति लोक-स्वभावानुकरणात्वाच्च नादृत्य तत्त्वमीप्सितम् ।

नाट्यशास्त्र, अध्याय 7,

पृष्ठ 429, वृत्तिभाग ।

भावों के अभिनय में तपनता प्राप्त की जा सकती है । यह आवश्यक नहीं कि दुःखात्मक या सुखात्मक भावों के प्रकटीकरण के समय नट की मनःस्थिति उसी तरह रहे, किन्तु नट को अपने आपको उसी तरह की मनःस्थिति में उतारना पड़ता है, जो अपने आप में एक उत्पन्न कठिन कार्य है, जो सभी के द्वारा सम्भव नहीं हो सकता है । यह केवल कुशल नट के द्वारा ही सम्पादित किया जा सकता है । इसीलिये भरत ने तान्त्रिक अभिनय की प्रचुरता से पुरातन अभिनय को ही श्रेष्ठ कहा है ।

विभिन्नान तथा शारदात्मय के अनुसार सभी भाव सत्य होते हैं ।¹ इसलिये सभी भावों को सत्य कहा जा सकता है, किन्तु इनका सत्य मात्र से सम्बन्ध है । अतः इन आठ भावों की पूर्ण कला की गई है ।

शारदात्मय ने तान्त्रिक भावों की व्याख्या इस प्रकार की है कि मन सत्य का आश्रय लेकर बुद्धि को आविर्भूत कर प्रत्येक इन्द्रिय-गोचर विषयों का स्वभावतः अनुभव करता है । सत्य, बुद्धि, ज्ञान तथा आनन्द भेद से तीन प्रकार का होता है । दूसरे लोगों के दुःखादि के तेजन से भावक के चित्त का परमत दुःखादि भावों से भावित होना सत्य कहलाता है । इनके अनुसार मन का सत्य यही है कि जब वह दुःखी या हर्षित होता है तो अहं रोमांचादि निज्ज पड़ते हैं । ये अहं रोमांचादि सत्य से निर्मुक्त होते हैं, अतएव तान्त्रिक कहलाते हैं ।²

यहाँ पर शारदात्मय ने सत्य के लिये जो यह आवश्यक माना है कि दूसरों के सूक्ष्म भावों से भावित होना ही सत्य है, मूलतः सामाजिक की दृष्टि से कहा गया है । नट की दृष्टि से देखा जाय तो इसका तात्पर्य होगा कि अभिनेता अपनी भूमिका

1. सर्वेऽपि सत्यमूत्वाद् भावाः यद्यपि तान्त्रिकाः ।
तथाप्यमीषां सत्यैकमूत्वाद् तान्त्रिकप्रथा ॥ - रतार्णवसुधाकर 1/310.
2. मन्तत्त्वमधिष्ठाय तत्तदिन्द्रियगोचरान् ।
बुद्धिमाशित्य विषयाननुभूयते स्वभावतः ॥
त्रिधासत्यं भेदं बुद्धिज्ञानानन्दविभेदतः ।
तदभावभावनात्मा स्यात्परस्यदुःखादितेयया
तदभावभावनं येन भेदतदनुकूलतः । भाव-प्रकाश 1/100.

के भावों को पूरी तरह से मन पर ग्रहण कर ले कि वे भाव उसे अपने ही प्रतीत हों, किसी अन्य के नहीं। जाने जब वे यह कहते हैं कि मन का तत्त्व यह है कि वह हर्षित या दुःखी होता है तो हर्ष, रोमांचादि निकल पड़ते हैं, इससे उनका तात्पर्य नट की मन की स्वाभाविकता से प्रतीत होता है। नट का मन भावों के अनुसृत्य जब एकदम अनुकूल हो जायेगा तो स्वतः उसके अभिनय में स्वाभाविकता आ जायेगी। तद्दृश्य एवं नट के तत्त्व में व्यापक अन्तर है। तद्दृश्य की भाँति नट दूसरे के भावों से प्रत्यक्षतः एकता नही होता है। उसके लिये नट को अधिक प्रयत्न, प्रज्ञा, कल्पना एवं तन्मयता की आवश्यकता होती है। शारदात्मय ने इनमें सामान्यतः अनुभावत्वं स्वीकारा है।¹ अन्य कई आचार्यों ने भी अनुभावत्वं स्वीकार किया है। आचार्य धर्मय्य एवं धनिक ने तत्त्व से उत्पन्न होने के कारण इन्हें तात्त्विक माना है। तत्त्व से तात्पर्य है किसी भाव से भावित होना अर्थात् अभिनेता तत्त्व के आधार पर ही पात्रगत तुल्य-दुःखादि की भावना में अन्तःकरण को तन्मय कर देता है तभी वह रोमांचादि, अश्रुमोक्षनादि करता है। उसके अश्रुमोक्षनादि तात्त्विक-भावों से उत्पन्न होने के कारण ये भाव तात्त्विक कहलाते हैं। इनकी दृष्टि का अन्वेषण करने पर ज्ञात होता है कि इन आचार्यों का मत शारदात्मय के मत के अधिक समीप है। इन्होंने भी तात्त्विक भावों में अनुभावत्वं स्वीकार किया है, क्योंकि ये अनुभावों के समान ही हृदय में स्थित हर्ष-दुःखादि भावों के विकार होते हैं और इसकी सूचना देते हैं।²

आचार्य विश्वनाथ के अनुसार तत्त्व से अभिप्राय अन्तःकरण के धर्म-विशेष से है जिसके कारण हृदय में वातना त्व से विद्यमान रत्यादि भावों का उद्बोधन हुआ करता

1. अनुभावत्वं सामान्ये तत्त्वेष्वेव पृथक्त्वया-भावप्रकाश 1/100.

101. पृथग्भावा भवन्त्यन्येऽनुभावत्वेऽपि तात्त्विकाः ।

2. तत्त्वादेव तन्मुत्पत्तेस्तच्च तदभावभावनम् - दशरूपक 4/4.

है ।¹ आचार्य विश्वनाथ ने अन्यत्र आचार्यों से परे हटकर तत्त्व की व्याख्या करने का प्रयत्न किया है । यदि तात्त्विक-भावों में अनुभावत्व को न स्वीकार किया जाता तब तात्त्विक-भाव की व्याख्या तद्दृष्टपरक हो जाती², क्योंकि तब तात्त्विक भावों से तात्पर्य चित्तवृत्तिविशेष ही होता जितके द्वारा कर्त्तृत्वादि स्थायी भावों का उन्तः-करण में उद्बोधन मात्र होता, जो कि आवश्यक नहीं कि नष्ट में हो, किन्तु अनुभावत्व को स्वीकार करने के कारण आचार्य विश्वनाथ ने तात्त्विक भावों के क्रियात्मक पक्ष को स्वीकार किया है । उनके अनुसार तात्त्विक और अनुभाव यद्यपि एक ही त्व के हैं, चूँकि तात्त्विक-भाव तत्त्व के उद्भेद से उत्पन्न होते हैं अतः तात्त्विक कहलाते हैं । जबकि इन भावों की अनुभूति अनुभावों के माध्यम से ही होती है । अतएव गौडीयदर्शन्याय से इन्हें अनुभाव भी कह सकते हैं । अर्थात् 'भावः गच्छन्ति' कहने से 'गौडीयदर्शन्याय' गच्छति' का तात्पर्य भी निकल आता है, किन्तु गौडों की विशिष्टता को स्पष्ट करने के लिये गौडीय का पृथक् ग्रहण किया जाता है । तथापि अनुभावों में तात्त्विक भावों के उन्तर्भूत होने पर भी तात्त्विक भावों की कला पृथक् ही गई है ।

इन आचार्यों के तात्त्विक-भाव-विषयक विचारों के अनुशीलन से यह स्पष्ट होता है कि तात्त्विक-भावों के विषय में इनके विचार रसांगिक नहीं है अर्थात् इन्होंने तात्त्विक

1. परमादुःखधादिभावनायामत्यन्तानुकूलान्तःकरणत्वं तत्त्वं यदाह 'तत्त्वं नाम मनः प्रथमं तत्त्वं तमाहितमस्तथादुत्पद्यते । एतदेवात्य तत्त्वं यतः क्षिप्तेन प्रहृष्टीन चाहुरोमाद्यादयो निर्वर्त्यन्ते । तेन तत्त्वेन निर्मुक्ताः तात्त्विकान्त एव भावास्तत उत्पाद्यमानत्वाद्बहुभूतयोऽपि भावाः । भावतंतूनात्मकधिकारस्यत्वात्त्वानुभावा इति देव्यमेवम् इति ।

- दशमस्क, चतुर्थ-प्रकाश, पृष्ठ 265.

2. विकाराः तत्त्वसम्भूताः तात्त्विकाः परिकीर्तिता ।

- तादित्यदर्पण 3/134.

भावों को मात्र ब्रह्म-काव्य से सम्बन्धित आन्तरिक चित्तवृत्तियाँ न मानकर द्रव्य-काव्य से सम्बन्धित तात्त्विक भावों की अभिनेयता पर भी चिन्तन किया है। इसीलिये इन्होंने तात्त्विक-भावों को प्रकारान्तर से अनुभाव भी माना है क्योंकि वे अनुभावों की भाँति ही आश्रय के ही विकार हैं।

नाट्य-दर्पणकार¹ ने भी तात्त्विक को मनःप्रभव मानते हुये भी उनमें अनुभावत्व को स्वीकार किया है। इनकी इस विचारधारा का कारण उनका नाट्यशास्त्री होना ही है। तात्त्विक-भावों की यही विशेषता इनके अभिनय की अन्य अभिनयों से वार्थव्य प्रदान कर विभिन्न बनाती है। अवहित मन ही तत्त्व है और उसके प्रयोजन का हेतु तात्त्विक कहलाता है। नाट्यदर्पणकार ने इस प्रकार तात्त्विक भावों को आन्तरिक माना है, क्योंकि वे आने कहते हैं कि मन की अज्ञावधानता होने पर नट तात्त्विक भावों को प्रकाशित नहीं कर सकता है। दूसरी ओर अनुभाव के रूप में उल्लेख किया है जो कि तात्त्विक-भावों के देखे स्वल्प की स्वीकृति है। तात्त्विक का यह स्वल्प अभिनय को दृष्टि में रखकर ही सम्यादित किया गया है। तात्त्विक भावों के अनुभाव-स्वल्प में स्वीकार न करके इनके मनोभारीरिक स्वल्प को ही स्वीकार किया जा सकता है।

1. तात्त्विकः स्वरभेदादेरनुभावत्व दर्शनम् । अवहितं मनः तत्त्वं तत् प्रयोजनं हेतुस्त्येति तात्त्विकः । मनोऽनवधाने हि न शक्यन्त एव स्वरभेदादेदयो नटेन दर्शयितुम् आदि-शब्दाद् वेषधु-स्तम्भ-रोमाञ्च-मूर्च्छन-त्वैट-वैषम्याद्विनिःश्वातोच्छ्वात-तन्ताय-गीत्य-बुम्भाकारस्य । इयं मेदुरन्त्वोत्पुञ्जनाद्यहितव्यावधानतालाताफेनमोहवगात्रस्त्रातन द्विकादेर्गुहः । नायमभिनयो वाचिकः शब्दानुकारात् । नाप्यङ्गिकः अङ्गोपाङ्ग-ताद्यथेष्टाया अभावादिति । स्वरभेदादेरनुभाव प्रदर्शनं रतोरत्तम मयमाध्यमसू-त्यादी । यी । चित्तानुतरतो दृष्टव्यमिति ।

कुछ विद्वानों ने स्वांगिक रूप से तात्त्विक भाव की आन्तरिक चित्तवृत्ति माना है । इनमें सर्वप्रथम अभिनवगुप्त हैं । इन्होंने नाट्य को रतमय माना है तथा तात्त्विक को रत का अन्तरंग । उनके मतानुसार समाहित मन को तत्त्व कहते हैं । इसी कारण अत्यधिक प्रयत्न के बिना इसकी सिद्धि नहीं होती है । तात्त्विक के अभाव में अभिनय-प्रक्रिया नाम मात्र को भी प्रकट नहीं हो सकती । वस्तुतः अभिनय तो चित्तवृत्ति का साधारणत्व प्राप्त करना है । वह तो प्राणों की चित्तवृत्ति को ही साक्षात्कार रूप में प्रस्तुत किया गया प्रयत्न ही है । इस प्रक्रिया में चित्तवृत्ति ही संवेदन-भूमि में संक्रान्त होती हुई देह पर व्याप्त हो जाती है और इस चित्तवृत्ति को ही तत्त्व कहा जाता है ।¹

अभिनवगुप्त ने स्पष्ट शब्दों में यह स्वीकार किया है कि तात्त्विक के अभाव में अभिनय-प्रक्रिया हो ही नहीं सकती अर्थात् किसी भी प्रकार का अभिनय मन की स्वागुता के बिना सम्भव नहीं हो सकता है । इसीलिये अभिनय सभी के द्वारा साध्य नहीं है, किन्तु अभिनवगुप्त ने तात्त्विक-भावों को एक प्रकार की ऐसी मानसिक-स्थिति माना है, जिसके वशीभूत होकर तात्त्विक-भाव प्रकट होने लगते हैं । इनको चित्तवृत्ति मानने में एक बाधा है कि यदि ऐसा मानेंगे तब नट के अन्तःकरण में भावों की अनुभूति स्वीकार करनी पड़ेगी जो कि आवश्यक नहीं कि सभी नटों को होती हो । स्वागुप्त की बात तो सर्वथा स्वीकार्य है, किन्तु चित्तवृत्ति की बात नाट्य के विषय में स्वीकार्य नहीं प्रतीत होती है ।

परचाक्षरी आचार्यों ने तात्त्विक भाव की काव्य के तदर्थ में व्याख्या की,

-
1. रतमयं हि नाट्यं रते चान्तरङ्गः तात्त्विकस्तस्मात् त स्वाभ्यन्तर्हितः तत्त्वे च नाट्यं प्रतिष्ठितम् । तत्त्वं च मनःसमाधानम् तस्माद् भूयता प्रयत्नेन बिना न सिद्ध्यतीति तात्त्विकाभावे अभिनय-प्रक्रिया नामापि नोन्नीलति अभिनयं हि चित्तवृत्ति-साधारण्यवृत्तिः प्राणसाक्षात्कार-कथाध्यवसाय-सम्पादनमिति ।

चित्तके फलस्वत्व तात्त्विक भावों का अभिनेयता पक्ष गौण हो गया, तथापि इन आचार्यों के विचारों के अनुशीलन से तथ्य स्पष्ट हो जाता है कि इन आचार्यों की दृष्टि से इन भावों की अभिनेयता ओढ़ल नहीं हो पाई है। चित्तवृत्तित्वत्व मानते हुये भी वे अभिनेयता पक्ष को स्वीकारते हैं।

आचार्य हेमचन्द्र ने नितान्त मौलिक विचार प्रतिपादित करते हुये कहा है कि व्यभिचारी-भाव तात्त्विक-भावों से न्यून हैं, क्योंकि ग्लानि, ज्ञानस्य प्रमादि व्यभिचारी ऐसे हैं जिनकी उत्पत्ति बाह्य हेतुओं से होती है, जबकि तात्त्विक भाव अन्तःकरण के धर्म हैं। तात्त्विक-भावों का रसों से इतना घनिष्ठ सम्बन्ध है कि रसों के विभाव भी इनके विभाव होते हैं। इन्हें भी अनुभाव ही व्यक्त करते हैं। अतः ये अनुभाव नहीं हैं।¹

आचार्य हेमचन्द्र ने तात्त्विकभावों को अन्तःकरण का ही धर्म माना है और उन्हें व्यभिचारियों से अलग मानते हुये जो यह स्वत्व दिया गया है कि इसके हेतु आन्तरिक होते हैं इससे तात्त्विक-भावों का आन्तरिक स्वत्व प्रतिपादित होता है। तात्त्विक-भावों को आन्तरिक मानते हुये इन्होंने अनुभाव के माध्यम से इनका प्रकटीकरण माना है, किन्तु अनुभाव नहीं। इस प्रकार आचार्य हेमचन्द्र ने तात्त्विक-भावों को प्रकारान्तर से मनोशारीरिक स्वीकार किया है। इससे तात्त्विक-भावों की अभिनयात्मकता सिद्ध होती है। इनकी विचारधारा में पर्याप्त मौलिकता है। दो अतिमागीं अर्थात् आन्तरिक चित्तवृत्ति तथा अनुभाव मानने वाले आचार्यों के मध्य ये एक तन्तुबन्ध स्थापित करते हैं। जाने व्याख्या करते हुये हेमचन्द्र ने कहा है तत्त्व से तात्पर्य है प्राण। स्थायी प्राण तक पहुँचकर भिन्न रूप धारण कर लेते हैं जो तात्त्विक

1. ते च प्राणभूमिभूत रत्यादितं वेदनवृत्तयो बाह्यव्यङ्ग्यभौतिकनेत्रजलादिकिङ्कणाधिभावेन रत्यादिमतेनैवाति चर्चणानोचरेणाहुता अनुभावैश्च गम्यमाना भावा भवन्ति।

भाव कहे जाते हैं । प्राण में पृथ्वी का भाग प्रधान होने पर स्तम्भ, जल-प्रधान होने पर अह, तेज प्रधान होने पर स्येद, तेज के तीव्र शून्य होकर प्रधान होने पर वैवर्ण्य, आकाश का भाग प्रधान होने पर प्रलय, वायु के मन्द, मध्य तथा उत्कृष्ट आवेश से क्रमाः रोमांच कम्प तथा स्वरभ्रं होते हैं । शरीरधर्म स्तम्भादि बाह्यानुभावही इन आन्तरिक स्तम्भादि की व्यञ्जना करते हैं ।

वस्तुतः हेमचन्द्र जी यह व्याख्या तात्त्विक भावों के प्रकटीकरण की दृःताध्यता पर ही बन देती है । पृथ्वी, जल, वायु, आकाश, अग्नि इन पाँच तत्त्वों के द्वारा ही शरीर का निर्माण हुआ है । तत्त्व से तात्पर्य हेमचन्द्र ने प्राण माना है अतएव आचार्य हेमचन्द्र भी तात्त्विक भावों को आन्तरिक ही मानते हैं किन्तु उनकी व्याख्या से यह स्पष्ट होता है कि मानसिक होते हुये भी ये शरीरज हैं ।

तंगीतरत्नाकर में भी इसी विचार का प्रयोग हुआ है - रत्नादि भावों के द्वारा जब तंषिद् विकृत कर दी जाती है तब वह प्राण में अपना अद्यात करती है और प्राण देह को व्याप्त करता है तब यह स्तम्भादि विकार देह में उत्पन्न होते हैं । इस रत्नादि के अपने विभावों से विभाक्षित तथा देह स्तम्भादि से अनुभावित होकर जो प्रकाशित होते हैं वे तत्त्वस्य प्राण का प्रकाशन करने के कारण तात्त्विक-भाव कहलाते

1. तीदत्पत्तिमन्त्र इति व्युत्पत्तेः तत्त्वगुणोत्कर्षात्ताद्युत्पाद्य प्राणात्मकं वस्तु तत्त्वं, तत्र भवाः तात्त्विकाः । काव्यानुशासन, पृ० 124.

रत्नादयश्चिपत्तमृत्तिविशेषाः पूर्व तंषिद्व्याः तन्मुक्तन्ति तत्त आभ्यन्तरप्राणान् ते स्वत्वाध्यासेन क्लृप्पन्ति ।

काव्यानुशासन टीका, पृ० 144-146.

हैं ।¹ इसके बाद शाङ्गदेव में हेमचन्द्र की ही भाँति पृथ्वी आदि से तात्त्विक भावों का वर्णन किया है । इस प्रकार तंत्री-रत्नाकरकार ने भी तात्त्विक भावों की मानसिकता के साथ ही देहात्मकता को भी स्वीकार किया है जो कि इनके अभिनय-पक्ष को पुष्टता प्रदान करती है ।

कुमारगोस्वामी ने कहा कि तत्त्व विशिष्ट सामर्थ्य वाला होता है । अन्य किसी की अपेक्षा के बिना रतानुभूति कर सकता है उन्हीं से सम्बन्धित होने एवं आत्म-सामर्थ्य के कारण इन भावों को तात्त्विक कहा गया है ।² अतः कुमार-गोस्वामी ने भी तात्त्विक भाव को अनुभूति पक्ष में ही रखा है अभिव्यक्ति पक्ष में नहीं । अतः इनका दृष्टिकोण नितान्त सकारणी है ।

भोजराज ने तात्त्विक-भावों को बाह्य व्यभिचारी कहकर उनके अभिनय पक्ष को त्यज्ज करने का प्रयत्न किया है । बाह्य-व्यभिचारी का अर्थ है वे भाव जिनका शरीर के माध्यम से प्रदर्शन किया जा सके । इस प्रकार भोजराज भी ऐसे आचार्य हैं जिनोंने तात्त्विक-भावों को आन्तरिक मानते हुये भी मात्र चित्तमूर्ति ही न मानकर उनके बाह्य प्रकटीकरण पर भी प्रकाश डाला है । यद्यपि तात्त्विक-भावों को व्यभि-

1. उक्ते रत्यादिभिर्भाविः तं विद्वि विप्रियते यदा ।

प्रागेऽप्यत्यति तात्मानं देहं प्राणस्ततोति तः ॥

तदा तत्तम्भादयो देहे विकाराः प्रभ्यन्तयमी ।

एवं तति त्वाद्यमानरत्यादित्वैर्भिर्भाववैः ॥

विभाविता देहान्त्यैः तत्तम्भादेरनुभाविताः ।

अप्यस्तानं विदि प्रागे प्रकाशन्तेऽन्तरे भवाः ॥

एते स्युः तात्त्विका भावाः तत्त्वप्राग्भुकागतात् ।

तंत्रीरत्नाकर, 6/1645-48.

2. केचित्-भावान्तर नैरपेक्षेण रतापरोक्षीकरणत्वाद्गोक्षविशेषः तत्त्वम् तज्यन्या तात्त्विका इत्याहुः । रत्नावण टीका, प्रतापस्तुतीयम्, पृष्ठ 160.

वारी भाव तो नहीं माना जा सकता है और समस्त भाव तात्त्विक भाव हो सकते हैं । तभी भावों को मनःपुंज मानने में शायद वे तभी भावों के अभिनय में मन की एकाग्रता को स्वीकार करते हैं ।¹

स्वर्गोत्थामी के अनुसार तत्त्वप्रधान चित्त ज्ञात प्राणों से संयुक्त हो जाता है । विकार को प्राप्त प्राण शरीर को विक्षुब्ध कर तन्मादि भाव की उत्पत्ति करता है अर्थात् तभी गुणों को न्यग्भूत करके तत्त्व के प्रधान होने पर चित्त निर्मलता को प्राप्त होकर भावों को हृदय से ग्रहण करता है और वे भाव प्राणों को इतने प्रकार आन्दोलित कर देते हैं कि शरीर से ये भाव स्वतः ही फूट हो जाते हैं । इस प्रकार स्वर्गोत्थामी ने तात्त्विक-भावों को चित्त की एकाग्रता से ही उत्पन्न बताया है । जब चित्त एकाग्र होता है तभी इन भावों का अभिनय सम्भव होता है, अन्यथा नहीं । इन भावों के फूटतीकरण का माध्यम शरीर होने के कारण ये तबथा अभिनय मानसिक चित्तसृष्टि मात्र नहीं हैं । अतः स्वर्गोत्थामी पूर्णतया भरत के विचारों से सहमत प्रतीत होते हैं ।² उनके विचार से एकाग्र मन पर भावों का प्रतिबिम्ब अधिक स्पष्टतापूर्वक किया जा सकता है । मन की एकाग्रता का कार्य के सम्पादन पर अनुकूल प्रभाव पड़ता है और वह अधिक प्रभावशाली बन जाता है । नट के लिये ऐसी मनः स्थिति आवश्यक ही नहीं, अपितु अनिवार्य विषय है क्योंकि अभिनय एक जटिल प्रक्रिया है । उसमें भी तात्त्विक-अभिनय को अभिनीत करना तबब नहीं है ।

1. रत्नसमोभ्यामस्पृष्टं मनः तत्त्वमिहोच्यते ।

निर्वृत्तयेऽस्य तपोनात्पुंभवन्तीति तात्त्विकाः ॥

तरस्यतीकठाभरण 5/20.

2. चित्तं तत्त्वोभ्यत् प्राणे न्यस्यत्यात्मानमुद्भूय ।

प्राणस्तु चिक्रियां गच्छन् देहं विक्षोभयत्काम् ॥

भक्तिरत्नामृतसिन्धुः, दक्षिण विभाग,
सहरी-5, ग्लोक-8.

भानुदास¹ ने हेमचन्द्र के तदुक्त ही व्यभिचारी भावों की तात्त्विक भावों से तुलना करते हुये कहा है कि जिस प्रकार तात्त्विकों के सम्बन्ध में कुछ दुःख की अनुकूलता बताई गई है उसी प्रकार निर्वेदादि भी अनुकूलता लक्षण बाने होते हैं । अतएव यदि लक्षणों को मानेंगे तो इन्हें भी तात्त्विक कहना पड़ेगा तत्त्व शब्द प्राणि-वाचक है जिसका अर्थ है जीव-शरीर । जीव शरीर के धर्म ही तात्त्विक है अतः ये शरीर अध्यात्म मात्र हैं, ज्ञानतर नहीं । तथापि नितान्त शारीरिक अक्षिपदन आदि से भेद दिखाने के लिये भानुदास ने केटा और अक्षि-पदन आदि के लिये विकार शब्द का प्रयोग किया गया है ।

व्यभिचारी भाव भी वस्तुतः मानसिक स्थितिमात्र है किन्तु इनकी तुलना स्थित्यनुकूल वानंगादि अभिप्रेत के प्रदर्शन से मिलती रहती है । अतएव इनका ताक्ष-त्कार भी होता है । इसीलिये भानुदास ने तात्त्विक भावों को व्यभिचारी भावों

1. 'नन्वस्य तात्त्विकत्वं, व्यभिचारित्वं न कुतः, तत्परतताधारण्यादिति चेत् । अत्र केचित् तत्त्वं नाम परतदुःखावनायामत्यन्ताऽनुकूलत्वम्, तेन तत्त्वेन धृता तात्त्विका इति व्यभिचारित्वमनादृत्य तात्त्विकव्यवदेश इति । तन्न, निर्वेद-तृप्तिप्रभृतीनामपि तात्त्विकव्यवदेशावत्तेः । न च परदुःखावनायामष्टौचिते तद्व्यवधन्त इत्यनुकूलशब्दार्थः । अतएव तात्त्विकत्वमप्येतेषामिति वाच्यम् । निर्वेदादेरपि परदुःखावनायामप्युत्पत्तेरिति ।

अत्रेदं प्रतिभाति-तत्त्वशब्दस्य प्राणिवाचकत्वात् तत्त्वं जीवशरीरम् । तस्य धर्माः तात्त्विकाः इत्थं च शरीरभावाः तत्त्वभावाः तात्त्विक-भावा इत्यभिधीयन्ते । तथापि न व्यभिचारिणश्च भावा ज्ञानतरत्वा न शरीरधर्मा इति ।

न चाङ्गावृष्टि-नैत्रमर्दनादीनामपि भावत्वापत्तिः तेषां भावक्षणाभावात् । एतानुकूलो विकारो भाव इति हि तन्मन्त्रम् । अङ्गावृष्टादया हि न विकाराः किन्तु शरीरकेटाः । प्रत्यक्षमिदमेतत् । अङ्गावृष्टिरक्षिपदनं च पुस्तकैरिच्छया विधीयते परिज्ञेत् च । कुम्भा च विकारादेव भवति, तन्निवृत्ता निवर्तते चेति । एतत्तद्विगी, तरङ्ग-4, पृष्ठ 318, 18101000000।

के समानान्तर मान लिया है। लेकिन व्यभिचारी भावों का अभिप्राय बिना चित्त के समाधान के हो सकता है। यथा-अम, आनन्द्यादि का पुद्गल बिना समाहित मन के किया जा सकता है, जबकि तात्त्विक-भावों के अभिप्राय में ऐसा करना असम्भव है।

तात्त्विक-भावों की व्याख्या करते समय भानुदत्त की दृष्टि परमार्थः विमुक्त रूप से नादयन्त्रास्त्रीय रही है। अभिप्राय की दृष्टि से भानुदत्त ने तात्त्विक भावों को देह का धर्म स्वीकृत किया है। उन्होंने तात्त्विक-अभिप्राय की दुःसाध्यता को ध्यान में रखकर ही उसे मात्र आंगिक चेष्टाओं से अलग कोटि का माना है।

आधुनिक विद्वानों का मत

आधुनिक विद्वानों में रघुवीर¹ ने तात्त्विक-भावों को अनुभाव मानते हुये इनका सम्बन्ध तूष्ण भाषाभिप्रायित से माना है। इनके अनुसार अनुभावों की स्थिति न मात्र अन्तरावयव है न शुद्ध मानसिक। इनकी अभिव्यक्ति विशेष मातृवेग से है और चित्त-विशेष के साथ इनका पुद्गल नहीं हो सकता। अन्तःकरण के विशेष-धर्म तत्त्व से उत्पन्न उन विचारों को तात्त्विक अनुभाव माना गया है।

डा० राकेश गुप्त² तात्त्विकों को भाव नहीं मानते हैं। उनसे मतानुसार तात्त्विक भाव यदि आन्तरिक है तो उनका अन्य भावों पर निर्भर रहना अनुचित है तथा भारत ने तात्त्विकों को मनःपुम्भ कहा है, उसका धर्म नहीं। अतः तात्त्विक - भाव अनुभाव ही है।

डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित³ ने राकेश गुप्त की बात का खंडन करते हुये कहा है कि व्यभिचारी भाव तन्मायी-भावों पर आश्रित रहते हैं, फिर भी उन्हें भाव

1. नादयन्त्रा, पृ० 105.

2. तादृकोत्ताधिकल स्टडीज़ इन रत्न, पृ० 156-157.

3. रत्न-सिद्धान्तः सत्य विवेक, पृ० 53.

की तंहा दी गई है। इसी प्रकार यदि तात्त्विक भी दूसरे भावों पर निर्भर करते हैं तो उन्हें भाव कहने में कोई बाधा नहीं उपस्थित होती। प्रत्येक तात्त्विक भाव को तो गुप्तजी ने भी अनुभावों से पूछ रखा है। साथ ही समाहित मानसिक दशा की स्वीकृति तथा भौजादि द्वारा तत्त्वगुण की स्वीकृति तत्त्व को धर्म प्रमाणित करने के लिये पर्याप्त है।

रघुवंश मंडोदर तात्त्विक-भावों की आन्तरिक एवं बाह्य दोनों ही स्वस्वों में स्वीकार करते हैं, यह तो ठीक है, किन्तु तात्त्विक-भावों को केवल अनुभाव नहीं स्वीकार किया जा सकता। यही बात डा० राकेश गुप्त के विषय में भी कही जा सकती है। इन्होंने तात्त्विक भाव के भ्रतादि द्वारा व्याख्यात स्वत्व को पूर्णतया अस्वीकृत कर दिया। तात्त्विक भावों को न तो आन्तरिक माना है और न उसे बाह्य स्वत्व को स्वीकार किया है उसको अनुभाव ही मान लिया है जो कि सर्वथा अनुचित प्रतीत होता है। तात्त्विक-भाव का स्वत्व मनोवैज्ञानिक है, बिना चित्त के उपधान के इनका देख स्व मुक्त हो ही नहीं सकता। अतः इन्हें अनुभाव कैसे माना जा सकता है? डा० आनन्द-प्रकाश दीक्षित के द्वारा डा० राकेश गुप्त की आलोचना सर्वथा उपयुक्त है। रघुवंश मंडोदर ने तात्त्विक-भावों की उत्पत्ति में भावों से उत्पन्न विशिष्ट मनःस्थिति को मूल कारण माना है जो कि भ्रतादि द्वारा पुष्टिवाचित सिद्धान्त का ही प्रमाण है। तथा डा० रघुवंश एवं डा० राकेश गुप्त के द्वारा तात्त्विक भाव को अनुभाव की श्रेणी में रखा विवनाय, रामचन्द्र - गुणचन्द्र की परम्परा का ही प्रमाण है।

डा० मोहर जाने के अनुसार भ्रत की साम्यता में 'नाट्य' मात्र की प्रतीति की कमी है कि प्रसन्न हैं न कि सन्धीय अमूर्त मोक्षभावों या चित्तवृत्तियाँ।¹ उनके अनुसार तत्त्व का साधक अर्थ है देह या शरीर। ताम्र, कपेद, रोमांच आदि

1. भारतीय नाट्य सौन्दर्य

1. आधुनिक हिन्दी, अरबी में अन्वयार्थीय प्रयुक्त।

दृष्टिक प्रक्रियायें हैं। भरत ने इनकी व्याख्या नाट्य के दृष्टिकोण से की है। अतः अभिनय पद्धति को ध्यान में रखना अनिवार्य था। मन लगाकर अभिनय करने से ही तत्त्व की निष्पत्ति होती है, क्योंकि एक नितान्त भिन्न मनोदशा में रहकर इन देहात्मक तात्त्विक भावों का मंच पर लोक स्वभावानुस्यू निमग्न करना नट के लिये सम्भव नहीं है। डा० काले के अनुसार शंभुक आदि नाट्याचार्यों ने विमुक्त नाट्य-दृष्टि से ही तात्त्विक भावों की देहात्मकता का विवेचन किया है वे इन भावों के मूल में निहित मानवीय अमूर्त भावनाओं की आन्तरिक-स्थिति का प्रत्याख्यान नहीं करते, परन्तु नाट्य-कला के प्रशिक्षण के तन्द्भ में इस प्रकार के चित्तप्रत्यात्मक या अस्पष्ट अव्यक्त मनोभावनामूलक तात्त्विक-भावों की चर्चा गौण-मात्र ठहराते हैं।

यह ज्ञात तथ्य है कि शंभुक का मत सर्वथा अमान्य है। शंभुक अनुकृता की त्वप्रानुभूति को बिल्कुल स्वीकार नहीं करते हैं। शंभुक की सबसे बड़ी त्रुटि यही थी कि उन्होंने नट की कल्पना तथा स्मृति को लक्षित नहीं किया। नट यद्यपि जिस भूमिका को अभिनीत करता है आवश्यक नहीं है कि वह उसकी वैयक्तिक अनुभूतियों पर आधारित हो, परन्तु लोकानुकरण के माध्यम से उसे इतना ज्ञान तथा अनुभव होना चाहिये कि विभिन्न परिस्थितियों में किस तरह की मनुष्य की शारीरिक तथा मानसिक दशा होगी, जिससे उन परिस्थितियों का अभिनय करते समय वह अपने अनुभव एवं तीक्ष्ण पर्यवेक्षण-शक्ति के द्वारा अपनी कल्पना-शक्ति के आधार पर अभिनय कर सके। किन्तु डा० मोहर काले का यह कथन उचित ही है कि तात्त्विक-भावों का विवेचन अमूर्त मानवीय चित्तप्रवृत्ति को केन्द्र में रखकर नहीं हुआ है। क्योंकि जहाँ तक तात्त्विक भावों के अभिनय का प्रश्न है साक्षात्कारात्मक प्रक्रिया होने के कारण वह अमूर्त नहीं हो सकती। किन्तु उनका यह कथन उचित नहीं प्रतीत होता है कि लोकस्वभावगत सुख-दुःखात्मक भावनायें अस्पष्ट या अमूर्त या अव्यक्त रहती हैं। प्रथम तो यह है कि अभिनयों का विवेचन लोक-स्वभाव के आधार पर किया गया है। किसी मनुष्य के हृदय में विद्यमान अनुभूति का बाह्य लोक तभी अनुभव करता है जब उसका प्रत्यक्षीकरण होता है। मनुष्य का अनुमोक्ष देखकर ही हम उसके मानसिक-भाव का अनुमान लगा लेते हैं तब वे अमूर्त और अव्यक्त कैसे हुए ? अतः लोक-स्वभावगत अमूर्त और मनोभावनाओं के बाह्य तत्त्वों की चर्चा नाट्य-कला के तन्द्भ में गौण नहीं

है, अपितु तात्त्विक-अभिनय के प्रसंग में प्रमुखता धारण कर लेती है क्योंकि जब तक अभिनेता इन लोकस्वभावगत सुख-दुःख की भावनाओं का पर्यवेक्षण के द्वारा ज्ञान प्राप्त नहीं कर लेता, तब तक तात्त्विक अभिनय उसके लिये असम्भव है ।

नाट्य की दृष्टि से डा० मनोहर काने तात्त्विक भावों को चित्तवृत्तित्वस्व नहीं मानते हैं, अपितु देहात्मक मानते हैं । किन्तु दूसरी ओर यह भी कहते हैं कि इन देहात्मक नाट्य-भावों के निर्माण में मन की समाहित अवस्था ऐकान्तिक महत्व रखती है । यहाँ पर यह कहना सर्वथा उचित ही होगा कि मन भी तो आन्तरिक धर्म है, चित्तवृत्ति ही तो मन का व्यापार है । किसी विशेष प्रकार की चित्तवृत्ति को अन्तःकरण में अनुभव करने से ही यह तात्त्विक-अभिनय सम्भव हो सकेगा ।

तमीक्षा एवं निष्कर्ष

वस्तुतः सभी आधुनिक विचार-धारायें संस्कृत-नाट्य-शास्त्रीय अध्या काव्य-शास्त्रीय दृष्टियों से प्रभावित हैं । किसी नूतन सिद्धान्त का प्रतिपादन उपलब्ध नहीं होता है । तात्त्विक भावों के स्वस्व को लेकर प्राचीन-काल से ही विवाद चला आ रहा है । तात्त्विक भावों का स्वस्व मानसिक है या शारीरिक इस पर विद्वानों में मतभेद नहीं है । पर्यालोचन से ज्ञात होता है कुछ विद्वान् इसे शारीरिक मानते हैं और कुछ विद्वान् मानसिक तथा अन्य वर्ग इसके मनोशारीरिक स्वस्व को स्वीकार करते हैं । यदि तात्त्विक-भावों को ब्रह्म काव्य के सन्दर्भ में परिभाषित किया जाय तब यह एक चित्तवृत्तिविशेष ही है, अर्थात् मनुष्य का आन्तर-धर्म है । ब्रह्म-काव्य अमूर्त भावों का प्रतिपादन करने के कारण एवं तद्बुद्ध-परक होने के कारण हृदय-मात्र में अनुभूति को जन्म देते हैं । भरत का तारा रस-विवेक नाट्य-परक रहा है । अतएव जहाँ तक तात्त्विक भावों का दूर्य-काव्य से सम्बन्ध है इसे मात्र आन्तर-धर्म मानने से अभिनय से सम्बन्धित कठिनाइयाँ सामने आ जायेंगी । नट अपने अन्दर आवश्यक नहीं कि किसी रस या भाव की अनुभूति करे, क्योंकि वास्तविक रूप से रसाप्लावित होने पर अभिनयगत अनेक कठिनाइयाँ उत्पन्न हो सकती हैं। जैसे प्लव-तात्त्विक-भावाभिनय की स्थिति में यदि वस्तुतः अभिनेता की चेष्टा नष्ट

हो जाती है तो नाटक का अभिनय ही अवस्था हो जायगा । अतः तार्त्विक - भावाभिनय में वास्तविक भाव का प्रदर्शन नहीं होता, अपितु अधिकाधिक कौशल के साथ अभिनय-कला का प्रदर्शन होता है, और यह कौशल अधिकाधिक ब्रेक तब होगा, जब परमार्थ में वास्तविक न होता हुआ भी व्यवहार में प्रेक्षकों को वह वास्तविक ही प्रतीत होगा । अभिनय में कौशल एवं ब्रेकता प्राप्त करने के लिये आचार्यक है कि अभिनेता अभिनय-कला में अपने को तल्लीन कर सके । तभी अभिनय-कार्य का सम्पादन ब्रेकता से हो सकेगा । सम्भवतः आचार्य भरत अभिनेता होने के नाते इस तथ्य से भी-भक्ति परिचित थे अतः उन्होंने उनवात भावों की गणना करते समय आठ तार्त्विक भावों की गणना अन्य से की है, जिनका वैशिष्ट्य समाहित मन की अवस्था ही है । तम तथा आह, उपसर्ग धा धातु से क्त प्रत्यय का संयोग करने पर समाहित शब्द की व्युत्पत्ति हुई है जिसका अर्थ है समाधि युक्त होना । इस प्रकार तार्त्विक-भावों का अभिनय इतना कठिन है कि जब तक अभिनेता अपना चित्त एकाग्र नहीं करता तब तक वह इन तार्त्विक भावों को अभिनीत नहीं कर सकता है । आंगिक, वाचिक अभिनय तो बिना चित्त को स्थिर किये मात्र अभ्यास के माध्यम से सिद्ध किये जा सकते हैं, किन्तु तार्त्विक-भावों का अभिनय मन, की एकाग्रता से रहित होकर यन्त्र-यत्न रहकर प्रस्तुत नहीं किया जा सकता । इसी कारण तार्त्विक-अभिनय की प्रचुरता से युक्त अभिनय ब्रेक कहा जाता है, क्योंकि इनका अभिनय दुःसाध्य है । तार्त्विक भावों को अभिनीत करते समय अभिनेता को अपना मन पूर्णतया अभिनय को समर्पित करना पड़ता है । तभी तार्त्विक-भावों का अभिनय सम्भव हो सकता है । ×× तार्त्विक-भावों × ××× के सम्पूर्ण विवेचन से तार्त्विक-भावों का मनोशारीरिक स्वभाव पूर्णतया स्पष्ट हो जाता है । तार्त्विक भाव अपने मनोशारीरिक स्वभाव के कारण ही सर्वथा अभिनीत हैं ।

तृतीय अध्याय

सांख्यिक अभिप्रेत -

सिद्धान्त एवं प्रयोग

तात्त्विक भावाभिनय - सिद्धान्त एवं प्रयोग

तात्त्विकभाव का स्वल्प तमीक्षकों के मध्य विवाद का विषय रहा है । तात्त्विकभावों का मनोशारीरिक स्वल्प ही इस विवाद के मूल में है । मन एवं शरीर के पृथक् तत्त्व होने के कारण ही विद्वानों की दृष्टि इस स्वल्प-विवेक में रकांगी रह गई है । अतः उन्होंने या तो विवेक में तात्त्विक भावों को पितृवृत्तित्वस्व माना अथवा केवल बाह्य स्वल्प पर काँट देकर इन्हें अनुभावत्वस्व स्वीकार कर लिया ।

इसी प्रकार तात्त्विक भावों के भेद के विषय में आचार्यों में मतभेद ही ऐसी बात नहीं है । अधिकांशतः आचार्यों ने तात्त्विक भाव के आठ ही भेद स्वीकार किये हैं । आचार्य भरत ने इन तात्त्विक भावों का विवरण इस प्रकार दिया है -

स्तम्भः त्वेदोऽथ रोमाञ्चः स्वरभेदोऽथ वेपथुः ।

वैषण्यम्भु पुनय इत्यष्टौ तात्त्विकाः स्मृताः ॥¹

कुछ आचार्यों ने अन्य कई तात्त्विक-भावों की गणना भी की है जैसे - भानु-दत्त ने वृम्भा को भी तात्त्विक भाव माना है । तात्त्विक शब्द की व्युत्पत्ति है - 'अवहितं मनः तत्त्वं तत्प्रयोजनं हेतुरत्येति तात्त्विकः । अर्थात् एकानु मन का नाम तत्त्व है, यह प्रयोजन जिसका प्रयोजन अर्थात् हेतु हो वह तात्त्विक कहलाता है ।

भानुदत्त द्वारा परिगणित वृम्भा शरीर की तत्त्व क्रिया है, मनः स्थिति नहीं। अतः तात्त्विक भावों में इसकी परिगणना उचित नहीं है । यही कारण है कि भरत के परवर्ती अधिकांशतः सभी आचार्यों ने आठ ही तात्त्विक भाव स्वीकार किये हैं । जिनका मनः स्थिति जन्य सिद्ध होना मान्य तत्त्व है । इस तात्त्विक भावाभिनय का विवेक इस प्रकार है -

स्तम्भतात्त्विकभावाभिनय-प्रयोग-सिद्धान्त-पद्धति

स्तम्भ शब्द की व्युत्पत्ति स्तम्भ धातु से अच् प्रत्यय के संयोग से हुई है ।

तत्तम्भ का उर्ध्व है चङ्ग हो जाना । तत्तम्भ का उर्ध्व है अम्भा । भावावेग से शरीर का अम्भे के समान उच्च होकर ठहलें रह जाना तत्तम्भ तात्त्विक भाव है । किसी परिस्थिति विशेष में शरीर तत्तम्भ की तरह चङ्ग हो जाय तब वही पर तत्तम्भ नामक तात्त्विक भाव की उत्पत्ति हो जाती है । इन परिस्थितियों का भरत ने विवेचन किया है । यथा-हर्ष, भय, शोक, विलम्ब, विधाट, रोष इत्यादि की परिस्थितियों में इत तत्त्विक-भाव की उत्पत्ति होती है ।¹ आचार्य विश्वनाथ ने भी इन्हीं कारणों का उल्लेख किया है -

तत्तम्भकेटापुतीघातो भयहर्षाम्पादिभिः ।²

मुख्य इष्ट या अनिष्ट दोनों ही प्रकार की उत्पत्ति तीव्र अनुभूति को उत्पन्न करने वाली अप्रत्याशित घटनाओं के प्रति आतवधान होता है, किन्तु जब घटनायें एकाएक घटित हो जाती हैं तब वह तत्तम्भित रह जाता है । अतः यह अवस्था भावातिरेक में ही होती है । उत्पत्ति भावातिरेक एवं उत्पत्ति हर्षातिरेक दोनों ही अवस्थाओं में मुख्य अभिव्यक्ति न कर पाने के कारण चङ्ग ता रह जाता है जिसके कारण मन किं वा शरीर के व्यापार रुक जाते हैं ।

मन तत्त्व का आग्रय लेकर, बुद्धि को आश्लिष्ट कर प्रत्येक इन्द्रिय-गोचर विषयों का स्वभावतः अनुभव करता है । यद्यपि तात्त्विक-भावों में सामान्यतः अनुभावत्व है, फिर भी तत्त्व से उत्पन्न होने के कारण इन तात्त्विक भावों के पृथक् स्व से लक्ष्य शास्त्रकारों ने किये हैं । तत्तम्भ तात्त्विक भाव का देखते स्वल्प इत प्रकार है किन्तु इनकी प्रत्यभिज्ञा की जाती है -

‘निश्चेदो निष्पृकमयव त्वितः शुन्यवडावृत्तिः ।

निर्गुणः तत्तम्भमात्रव तत्तम्भ त्वभिनेष्ट बुधः ॥³

1. नाट्यशास्त्र 7/96

2. तादित्यदर्पण, 3/136.

3. नाट्यशास्त्र, 7/101.

अतः तात्त्विक भावों का अभिनय करने के लिये अभिनेता को तंझाहीन, केटा-हीन, गतिहीन, जड़ावृत्ति के स्तब्ध और तंझाहीन देख स्वस्थों को प्रकट करना पड़ता है ।

स्तम्भ की अवस्था के विषय में यह भी कहा है कि यह शारीरिक केटाओं को क्रियाहीन करके भी प्रदर्शित किया जा सकता है । इसको तात्त्विक भावों के अन्दर परिणमित करने की क्या आवश्यकता है । किन्तु तभी तात्त्विक भाव अपने देख स्वस्थ से ही तद्बुद्ध को ज्ञात होते हैं । अभिनय से तात्पर्य है कि भावों को मूर्त स्वस्थ प्रदान किया जाय । अमूर्त स्व में वे कल्पना के आश्रय होते हैं । अतः बाह्य विकार के स्व में तो इन्हें प्रकट ही किया जायगा । मन की अतावधानता स्तम्भ के अभिनय सम्पादन को दुष्कर बना देगी, क्योंकि तत्त्व मन के आत्यन्तिक सम्बन्ध से उत्पन्न होता है, अतः मन की सकाग्रता स्तम्भ भावाभिनय के लिये अत्यन्त आवश्यक है । शौकिक जगत् में भी भावातिरेक की मनःस्थिति में ही स्तम्भ की स्थिति देखी जाती है । अतः स्तम्भ की परिणमना तात्त्विक भावों के अन्तर्गत तथैव उचित है ।

स्तम्भतात्त्विकभावाभिनय का प्रयोग पक्ष

तंतुत-साहित्य के नाटकों में स्तम्भ तात्त्विक भाव का प्रयोग अत्यन्त समृद्ध स्व में प्राप्त होता है । भाव-प्रधान नाटक जिनमें भावुकता या संवेदना का प्रभाव अधिक है, वहाँ तात्त्विक भावों का प्रयोग व्यापक स्व में प्राप्त होता है । ऐसा ही भावुकता के क्षणों में निष्ठा गया संवेदनाप्रधान नाटक अभूति रहित उत्तररामचरित है । इस नाटक में राम की भावुकता दर्शनीय है । उनकी पीड़ा कर्तव्य के कारण लोक के सम्मुख प्रकट नहीं हो पाती है, किन्तु संतार से परे एकान्त क्षणों में 'पुत्पाक-पुतीकाशो रामस्य कल्पो रत' मानों दूषित होकर प्रकाशित हो उठती है । वातन्ती के साथ वातलाप के समय श्री राम वातन्ती के ममिदी उताहनो के कारण विचलित हो उठते हैं तथा अत्यन्त पीड़ा के कारण मुच्छित हो जाते हैं । ऐसे समय में तीता अपने हाथ से श्रीराम के हृदय तथा मस्तक का स्पर्श करती हैं । इसने दीर्घकालीन अन्तरात् पति का स्पर्श उनके हृदय में आनन्दातिरेक को जन्म देता है ।

अतः उनमें स्तम्भ भाव का उदय हो जाता है । इस अवस्था के कारण वे अपना हाथ हटा ही नहीं पाती हैं । इस अवस्था की प्रतीति इन शब्दों के माध्यम से होती है ।

'राम' : तत्रि किमन्यत् । पुनरपि प्राप्ता जानकी ।

पातन्ती - अपि देव रामश्च क्व ता १

x x x x x x

47.5657

तीता - अपतर्तुमिच्छामि । स्व पुनः विरपुण्यतम्भारतीम्यातलेन आयुष्य-
पुनत्परेन दीर्घदाल्मपि इदिति तन्तापमुन्नाध्यता सज्जेषोबन्ध इव पर्यस्त-
ध्यावार प्रातर्जित इव मङ्गुहस्तः ।¹

यहाँ पर तीता के द्वारा स्तम्भतात्त्विकभाव का अभिनय किया जायेगा । हाथ का बड़ होने का तीता के द्वारा कथन किया गया है, किन्तु इसका यह तात्पर्य नहीं है कि बड़त्व केवल हाथ में ही है । पति का स्पर्श उनमें मोक्ष के कीवृत्ता को जन्म देता है और स्तम्भ तात्त्विकभाव का उदय होता है ।

पुरुष तत्त्व पर तीता के द्वारा हाथ के बड़त्व का उल्लेख इतलिये किया गया है, क्योंकि तीता अपने हाथ से राम का स्पर्श करती है, किन्तु स्तम्भ तात्त्विक भाव के उदय हो जाने से तीता अपना हाथ हटा ही नहीं पाती है । अतः राम के द्वारा तीता का कर नृहण कर लिया जाता है -

'राम' :- मया लब्धः परिमलितक्रीकन्दननिभः ।

इसके पश्चात् राम एवं तीता दोनों में स्तम्भ, रोमाञ्च एवं त्वेद तीनों ही



तात्त्विक भाव अत्यन्त द्रुत गति से उदित होते जाते हैं -

रामः- करपल्लवः स तस्याः जडो जडात्परिभ्रष्टः ।

परिकल्पितः प्रकम्पी करान्मम स्थितः स्थितम् ॥¹

इन तीनों ही तात्त्विक भावों का एक साथ उदय मनुष्य के हृदय में उठने वाले झोवेगों की अत्यधिक प्रकृता के परिचायक हैं ।

हर्षरचित रत्नावली नाटिका में उदयन से भिन्ने के लिये तानरिका को वातवदत्ता के वस्त्रों में अवगुठन डाल कर आना था । संयोगवशा वातवदत्ता ही वहाँ पर आ जाती है । राजा उसे तानरिका समझकर उसकी प्रशंसा करता है, किन्तु अचानक उसे पता चलता है कि यह तो वातवदत्ता है । उस समय राजा को विस्मय होता है और वातवदत्ता के प्रति अपराधी बनने पर विचार भी होता है । ऐसी मनःस्थिति में तत्सम्भ नामक तात्त्विक भाव की उत्पत्ति होती तथा वहाँ पर उसी भाव का अभिनय भी होगा । राजा के इस कथन से उसकी मनःस्थिति की प्रतीति होती है -

राजा - ।तपैः यमसवार्यः। कथं देवी वातवदत्ता । वयस्य किमेतत् ?

विदूषकः ।तविधादम्। ओ वयस्य किं अरम् ।

अस्माकम् जीवित-संशयो जात सद्यः ॥²

यहाँ पर तानरिका के स्थान पर स्वयं वातवदत्ता की उपस्थिति राजा में विस्मय के अतिरेक को जन्म देती है । अतः यह अतिरेक यहाँ पर तत्सम्भतात्त्विकभाव के उत्पन्न होने का कारण है ।

1. उत्तररामचरित, अंक 3, पृष्ठ 192.

2. रत्नावली, अंक 3, पृष्ठ 179.

स्वेदतात्त्विकभावाभिनय-तिदान्तमहः।

स्वेद से भावे घृत् प्रत्यय के योग से स्वेद शब्द की निष्पत्ति होती है । स्वेद का अर्थ है पतीना । शरीर के रोग-रन्ध्रों से पतीने का निकलना स्वेद-तात्त्विक भाव का देहज स्वल्प है । यह तात्त्विक भाव उत्पन्न प्रम-ताप्य है क्योंकि स्वेद का निकलना तद्वज कार्य नहीं है । आचार्य भरत ने कुछ परिस्थितियों को स्वेद का जनक बताया है -

‘क्रोधमहर्षज्जादुःखमरोगतापघातेभ्यः

व्यायामकर्मभिः स्वेदः तस्मीदनादप्येव ।’

अर्थात् क्रोध, भय, हर्ष, तज्जा, दुःख, प्रम, रोग, ताप, घोट, व्यायाम, क्लेश, घाम तथा जंगों के तस्मीदन में स्वेद उत्पन्न होता है । यह तो सत्य है कि लोक में इन्हीं कारणों से स्वेद की उत्पत्ति मानी जाती है, किन्तु यदि तूष्ण्या से देखा जाय तब यह स्पष्ट हो जाता है कि क्रोध, भय, हर्ष, तज्जा, दुःख इत्यादि तो मानसिक अवस्थाएँ हैं, किन्तु प्रम, रोग तथा ताप इत्यादि से उत्पन्न स्वेद मात्र शारीरिक प्रक्रिया है । यहाँ पर मानसिक अवस्था से इनका कोई सम्बन्ध नहीं है । इन अवस्थाओं में मर्मी से शरीर गर्म हो जाता है और त्वचा शुष्क होने लगती है । इसे ठण्डा करने के लिये शरीर की मुख्या शरीर की ताल को पानी देती हैं, जो पतीना कहलाता है । जब यह पतीना सूखता है तो शरीर से मुक्त ताप लेकर शरीर को ठण्डा बनाता है । विलो शरीर को राहत मिलती है । अतः यह सम्पूर्ण प्रक्रिया मात्र शारीरिक है । इन कारणों को स्वेद नामक तात्त्विक भाव का जनक मानने में कोई औचित्य नहीं प्रतीत होता है । आचार्य विश्वनाथ ने भी इन्हीं कारणों को स्वीकार किया है ।

‘सुखोदयमः स्वेदो रतिधर्ममादिभिः ।’²

1. नाट्यशास्त्र 7/95.

2. तात्त्विकदर्पण 3/138.

जबकि आचार्य भरत ने तात्त्विक-भावों के विवेचन के प्रारंभ में स्पष्टतः कहा है -

“अत्राह - किमन्ये भावाः तत्त्वेन विनाऽभिधीयन्ते यस्मादुच्यन्ते सते तात्त्विका इति ? अत्रोच्यते-स्थितेति । कस्मात् ? इह हि तत्त्वं नाम मनःपुम्भवम् ।”¹

साथ ही, अन्य अभिनयों से तात्त्विक अभिनय का भी स्पष्ट धर्म उतकी मनः-पुम्भ्यता ही है । तत्त्व उच्यते मन से उत्पन्न होना, विशेष मनःस्थिति को प्रकाशित करना ही तात्त्विक अभिनय का धर्म है ।

अतः क्रोध, भय, तज्जा, दुःख इत्यादि की स्थिति में स्वेद नामक तात्त्विक भाव स्थिति में स्वेद नामक तात्त्विक भाव की उत्पत्ति होती है अन्यत्र शारीरिक विकारों से उत्पन्न स्वेद को भी इसमें परिगणित करना उचित नहीं है ।

स्वेद-तात्त्विक-भाव की प्रत्यक्षानुभूति कराने के लिये इसकी अभिव्यञ्जना करने वाले देह्य विकारों का आश्रय लिया जाता है जिसके कारण सामान्यिक सहजता से भाव को ग्रहण कर लेता है । स्वेद का अभिनय पंखा उठा लेने, पत्तीना तथा वायु की अभिभाषा इत्यादि के द्वारा प्रकट किया जाता है -

“व्यञ्जनग्रहणाच्चापि स्वेदाकनयनेन च ।

स्वेद स्वाभिनेतव्यस्तथा वाताभिभाषतः ॥”²

अतः अभिनेता को इन देह्य विकारों के प्रदर्शन द्वारा तात्त्विक भाव का अभिनय तन्मादित करना चाहिये ।

स्वेदतात्त्विकभावाभिनय - प्रयोगम्

उत्तररामचरित में दीर्घकालीन वियोग के पश्चात् सीता जब अयोध्या राम

1. नाट्यशास्त्र, अध्याय तप्तम् पृ० 429, वृत्तिभाग ।

2. नाट्यशास्त्र 7/102.

को देखती हैं तब उनकी स्थिति बिह्वल हो जाती है। उनमें कई तात्त्विक भाव एक साथ जागृत हो उठते हैं -

'तमसा - तत्त्वेदरोमाञ्चितकम्बिताङ्गी जाता प्रियत्परेण तुलेन वत्ता ।

मरुन्नवाम्भः परिधूततिवता कटम्बयष्टिः स्फुटकोरकेव ।'

यहाँ पर तीन तात्त्विक भाव एक साथ उदित हुए - स्वेद, रोमाञ्च तथा वेपथु। इन तीनों का एक साथ उदय हृदय में उठे हुये तीव्र आवेग की प्रत्यक्षानुभूति तद्द्वय सामाजिक को कराने में तत्त्व है। आवेगों की अत्यधिक तीव्रता ही एक साथ तीन तात्त्विक भावों के उदय कारण है। सीता अपने हृदय में उठते हुये भावों के कारण स्वयं को तन्तुनित करने में अतमर्ध है। मानसिक स्थिति की जटिलता ही यहाँ पर प्रदर्शित की गई है। तीन तात्त्विक भाव हृदय में प्रतिफल परिवर्तित होती हुई अनुभूति को प्रकट करते हैं।

रोमाञ्च-तात्त्विक-भावाभिनय

रु धातु से सनिन् प्रत्यय का संयोग करने से सिद्धयन्तमश्च रोम् तया रोम् ते अच् का संयोग होने पर रोमाञ्च शब्द की निष्पत्ति होती है। इस शब्द का अर्थ है शरीर का पुलकित होना अर्थात् रोमों का अर्थ बढ़ा हो जाना। आचार्य भरत ने त्वर्श, भय, शीत, हर्ष, क्रोध तथा रोग से रोमाञ्च की उत्पत्ति स्वीकार की है।² इसमें रोग तथा शीत को मनःस्थिति नहीं माना जा सकता। अतः शुद्ध तात्त्विकता की दृष्टि से यह कारण उचित नहीं है। आचार्य विश्वनाथ ने इस विषय में जिन स्थितियों का उल्लेख किया है वह सर्वथा मान्य है - 'ह्यादिभुतभवादिभ्यो रोमाञ्चो रोमविद्रिप्ता ।'³

आचार्य विश्वनाथ ने रोमाञ्च के कारणों में चित्तमय का भी उल्लेख किया है

1. उत्तररामचरित, 3/42.

2. त्वर्शभयशीतहर्षः क्रोधाद्वोषाच्च रोमाञ्चः । नाट्यशास्त्र 7/98.

3. साहित्यदर्पण-भा० 3/137.

जो कि लोक में देखा जाने के कारण तथ्यथा उचित है । उज्ज्वलनीलमणिकार ने भी इन्हीं कारणों को स्वीकार किया है ।¹ साधारण स्पर्श भी रोमांच की उत्पत्ति नहीं कर सकता । भावातिरेक को जन्म देने वाला विशिष्ट प्रकार का स्पर्श ही रोमांच की उत्पत्ति में सहायक होता है । इस प्रकार स्पर्श, भय, हर्ष, क्रोध तथा विस्मय की मनःस्थितियाँ ही रोमांच की जनक होती हैं ।

इन मनःस्थितियों में अभिनेता को कैसा अभिनय करना चाहिये जिससे सामाजिक को सांत्विक भाव की प्रतीति हो सके, इसका आचार्य भरत ने इस प्रकार विधान किया है - रोमांच का अभिनय रोयें खड़े हो जाना, पुलक की आवृत्ति तथा मात्रस्पर्श के द्वारा किया जाना चाहिये -

‘मुहुः कण्टकितत्वेन तथोत्पुलकनेन च ।
पुलकेन च रोमांचं मात्रस्पर्शेन दर्शितम् ॥’²

रोमांच-सांत्विक-भावान्वित-प्रयोगवत्

उत्तररामचरित में रामचन्द्र तीता के स्पर्श के सुख से रोमांचित हो उठते हैं। उनकी मनःस्थिति की प्रतीति इन शब्दों से होती है -

रामः - ।तानन्दमुन्मीलिताः स्वः तस्मि वातन्ति, दिष्ट्या यथी ।

वातन्ती - देव, कथमिदम् ।

रामः - तस्मि किमन्यत् । पुनरपि प्राप्ता जानकी ।

वातन्ती - अपि देव रामचन्द्र, स्व ता ?

रामः - ।त्वास्तुकमभिनीयः पश्य नन्विषं पुरतः स्व ।³

1. उज्ज्वलनीलमणिः पृ० 360-361.

2. नाट्यशास्त्र, 7/103.

3. उत्तररामचरित अंक-3, पृ० 189.

कभी-कभी दो तरह के मनोभाव संकाशक इस तरह उदित होते हैं कि उनकी अभिव्यक्ति कर पाना दुष्कर हो जाता है तथा तीव्र अनुभूति रोमांच को जन्म दे देती है। ऐसी ही अवस्था राजा उदयन की स्वप्नवातवदत्ताम् में उत तम्य होती है, जब वह वातवदत्ता को जीवित अवस्था में देखता है। वातवदत्ता मर चुकी है, ऐसा तभी को ज्ञात था। अतः वातवदत्ता को जीवित देखकर उदयन विस्मित हो जाता है, दूसरी ओर वातवदत्ता के प्रति अतीव प्रेम होने के कारण अत्यन्त हर्ष की अनुभूति भी करता है। अतः यहाँ पर रोमांच नामक तात्त्विक-भावाभिनय का तम्यादन होगा। यह प्रतीक दर्शनीय है -

योगेन्द्रायणः - जयतु स्वामी ।

वातवदत्ता - जयत्वार्यभुजः ।

राजा - अये । अये योगेन्द्रायणः, इयं महातेजपुत्री । किन्तु तत्पश्चिदं

स्वप्नः ता भूयो दृश्यते अनयाप्येवमार्हं दृष्ट्या पश्चित्तदा ।¹

स्वरभङ्ग तात्त्विकभावाभिनय -- सिद्धान्तमहा

स्वर धातु से अच् प्रत्यय अच्चा त्वु धातु से अच् प्रत्यय के संयोग से स्वर तथा भञ्ज के साथ घञ् प्रत्यय के संयोग से स्वर-भङ्ग निष्पन्न होता है। स्वर-भङ्ग का अर्थ है गले का स्थि जाना तथा वाणी के प्रवाह का अवरोध होना। आचार्य भरत ने भय, हर्ष, क्रोध, वृद्धावस्था, गले के तूटने, रोग तथा मृद से स्वरभङ्ग तात्त्विक भावों की उत्पत्ति स्वीकार की है :-

स्वरभेदो भयहर्षक्रोधमरारोक्षरोगमदबलितः ।

नाट्यशास्त्र 7/99.

आचार्य विश्वनाथ ने भरतोक्त कारणों का ही पोषण करते हुये पीड़ा का

1. स्वप्नवातवदत्ताम् पृष्ठ 227-228, पञ्च अंक ।

भी सामान्य रूप से उल्लेख किया है ।¹ किन्तु इन सभी कारणों में भय, हर्ष, क्रोध मृद इत्यादि ही तात्त्विक-भाव की उत्पत्ति के माननिक हेतु हैं, अन्य कारण शारीरिक स्थिति से सम्बन्धित हैं । अतः स्वरभङ्ग-तात्त्विक-भाव के उत्पत्ति हेतुओं में इन्हीं माननिक हेतुओं की परिगणना की जानी चाहिये । स्वर-भङ्ग की स्थिति वृद्धावस्था रोग इत्यादि में भी होती है किन्तु इन अवस्थाओं में उत्पन्न स्वर-भङ्ग मनःस्थिति के कारण नहीं होता है ।

स्वर-भङ्ग का अभिनय विधान करते हुये आचार्य भरत कहते हैं कि इसका अभिनय भिन्न तथा गद्गद स्वर से करना चाहिये :-

स्वरभेदोऽभिनेतव्यो भिन्नगद्गदनिस्वनैः ।²

स्वर-भङ्ग में निरिषात रूप से स्वाभाविक वाणी का प्रवाह अवस्त होने से स्वर में भिन्नता आ जायेगी । इन देह्य स्वत्वों से स्वरभङ्ग तात्त्विक-भाव की प्रत्यक्षानुभूति सामाजिक की होती है ।

स्वरभङ्गतात्त्विकभावाभिनय-प्रयोगम्

अभिधान-शकुन्तलम् के चतुर्थ अंक में विष्वादे जनित स्वर-भङ्ग का उदाहरण प्राप्त होता है । महर्षि काश्यप अपनी दूहिता शकुन्तला को पतिसूह के लिये मेघते समय उत्पन्न व्यथित हो उठते हैं । उनकी व्यथा उनके कंठ को भी अवस्त कर देती है ।

1. मत्स्यपुराण-अष्टाध्याय-अध्याय 18 ।

तादित्यदर्पण 3/138.

2. नाट्यशास्त्र 7/104.

काशय - यास्यत्यय शङ्कन्तेति हृदयं तत्पृष्ठमुत्कण्ठया
 कण्ठः ततश्चित्ताव्यवृत्तिस्तुल्यविरजिताजडं दर्शय ।
 वैकल्यं मम तावदीदृशमिदं स्नेहादरण्याकृतः,
 पीडयन्ते गृहिणः कथं नु तनयापित्रतेष्टदुःखेनैवः ॥¹

यह स्थल स्वरभङ्ग-तात्त्विक भावाभिनय का है, जो कि दुहिता से वियोग के कारण उत्पन्न विधाद की मनःस्थिति से उत्पन्न है। यहाँ कण्ठावरोध का उत्प्लवट वर्ण है और इस भाव के अभिनय में स्वर के गदगद हो जाने का उत्कृष्ट अभिनय होगा। चित्त की गहन भावानुभूति के साथ इसका अभिनय होगा, उसी ही अधिक सान्द्रता, रसप्रेमता एवं तद्दय-हृदयरञ्जिता उत्तम विद्यमान होगी। अतः यह तात्त्विक भावाभिनय के सुन्दरतम उदाहरणों में से एक है।

वैषद्य-तात्त्विकभावाभिनय-विज्ञानसूत्रम्

वैष धातु से अद्युप् प्रत्यय के संयोग से वैषयु शब्द की निष्पत्ति होती है। वैषयु का अर्थ है शरीर में कम्पन होना। भरत मुनि के अनुसार शीत, भय, हर्ष, क्रोध, तर्षा, वरा तथा रोग से कम्प उत्पन्न होता है -

‘शीतभयहर्षक्रोधतर्षावरारोगः कम्पः ।’²

आचार्य विश्वनाथ के अनुसार अनुराग, द्वेष, परित्रस आदि के कारण वैषयु तात्त्विक भाव की उत्पत्ति होती है।

‘रामद्वेषमादिभ्यः कम्पो नाशस्य वैषयुः ।’³

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 4/6.

2. नाट्यशास्त्र 7/96

3. ताहित्यदर्पण 3/138.

उज्ज्वलनीतमणिकार ने वेपथु के निम्न कारण माने हैं -

1. भयभीत, 2. हर्षमात एव 3. अमर्षमात ।¹

इत प्रकार भय, हर्ष, क्रोध तथा अनुभूति जाग्रत करने वाला त्वर्षा, अनुराग, द्वेष इत्यादि मानसिक स्थितियाँ होने के कारण वेपथु नामक तात्त्विक-भाव की जनक हैं, जबकि शीत, रोम, श्रम इत्यादि शारीरिक विकार होने के कारण तात्त्विकभाव की उत्पत्ति के हेतु नहीं हो सकते हैं ।

वेपथु तात्त्विक-भाव की प्रत्यक्षानुभूति कराने के लिये अभिनेता को किन देह्य विकारों का प्रदर्शन करना चाहिये इतका भरत ने स्पष्ट विधान किया है कि वेपथु का अभिनय अंगों के काँपने, कड़कने, हिलने आदि से किया जाना चाहिये ।

वेपथुतात्त्विकभावाभिनय - प्रयोगम्

भय की मनःस्थिति होने पर म्रुज्य का सम्पूर्ण शरीर तिष्ठर उठता है जो प्रत्येक उतके अन्दर के भय को बाह्य-अभिव्यक्ति प्रदान करता है । उत्तररामचरित में सीता का परित्याग सुनकर पिता जनक क्रुद्ध हो उठते हैं । उस समय कौशल्या अनिष्ट की आशंका से काँप उठती है -

जनकः - उहो निर्दयता दुरात्मना पौराणाम् ।

उहो रामभद्रस्य क्षिप्रकारिता ।

कौशल्या - तमभ्यकम्पम् । भयति, परिप्रायताम् ।

पुत्रादय इषितं राजभिम् ।²

अभिधानशाकुन्तलम् के 5वें अंक में यह प्रसंग वेपथु नामक तात्त्विक भावाभिनय

1. उज्ज्वलनीतमणिः पृ० 360-361.

2. उत्तररामचरित, अंक 4, पृ० 246-247.

का उत्पन्न तुन्दर प्रसंग है -

‘गीतमी’ - वत्स शाङ्गरय ! अनुगच्छतीयं क्षु नः, कल्मसरिदेविनी शकुन्तला।
प्रत्यादेगमस्ये भर्तारि किं वा न मे पुत्रिका करोतु ।’

शाङ्गरय : ।तरोऽं निर्धृत्य। किं पुरोभागे, त्वातन्त्र्यमकम्भते ?

‘शकुन्तला भीता वेपते।’

उपर्युक्त प्रसंग में पति द्वारा उदमा निता एवं पितृगृहविहीना शकुन्तला के हृदय में गहन दुःख एवं भय का मिला कुला भाव उसके तन्मूर्ण शरीर में तिष्ठरन उत्पन्न कर देता है ।

वैषम्यता त्विकभावाभिनय-तिष्ठान्तम्।

विषम धातु से व्यञ् प्रत्यय का योग करने पर वैषम्य शब्द की निष्पत्ति होती है । वैषम्य का अर्थ है कुछ का रंग उड़ जाना । आचार्य भरत ने शीत, क्रोध, भय, धकावट, रोग, क्रोध तथा ताप से वैषम्य-तात्त्विक-भाव की उत्पत्ति मानी है-
‘शीतक्रोधभयभ्रमरोगकामतापश्च वैषम्यम् ।’² इन कारणों में से क्रोध, भय तथा काम ही मनः स्थितियाँ हैं । अन्य सभी शारीरिक विकार हैं । अतः ये तात्त्विक-भाव के उत्पत्ति के हेतु हो सकते हैं । आचार्य विश्वनाथ ने वैषम्य-तात्त्विक-भाव की उत्पत्ति की हेतु 3 प्रकार की मनः स्थितियों को स्वीकार किया है -

‘विषादमदरोषावैषम्यान्वित्यं विषमता ।’³

ये सभी मानसिक भाव हैं अतः तात्त्विक भावों की उत्पत्ति के हेतु हैं ।

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम् अंक 5, पृष्ठ 322.

2. नाट्यशास्त्र 7/98.

3. तात्त्विकदर्पण 5/139.

शकुन्तला । पश्चात्तापविषमं राजानं दृष्ट्वा । न कल्पार्ययुगं इव ।

ततः कश्चिद्दानीं कृतकामङ्गलं दारकं मे नात्रांतर्पणेन दूष्यति ?

उत्तररामचरित के तृतीय अंक में भी ऐसा ही अवतर आता है । तीता-परित्याग के कारण फिरही राम जो कि राजा होने के कारण अपना हृदयस्थ दुःख प्रकट भी नहीं कर सकते हैं । अन्तःकरण में निरन्तर दग्ध रहने के कारण उनके चेहरे की कान्ति विनष्ट हो गई है, अदृश्यत्वा तीता इन्हें देखकर कहती है- 'तीता

'तीता' । दृष्ट्वा । दिष्ट्वा कथं प्रभातचन्द्रमङ्गलापाङ्कजं परिहृयन्मुक्तीनाकारेण निवृत्तौम्यमम्भीरानुभावमात्रपुत्रभिद्येव स्वायंयुगो भवति । भवति तस्मै, धारय माम् ।'

अतः यहाँ पर राम का अभिनय करने वाले नट को वैचर्य-तात्त्विक-भावाभि-नय प्रदर्शित करना होगा ।

अनुतात्त्विकभावाभिनय - तिष्ठान्तमहः

अब धातु से कृन् प्रत्यय का योग करने पर अहु शब्द की निष्पत्ति होती है। अहु से तात्पर्य नेत्रों से निकलने वाले कलविन्दुओं से है । आचार्य भरत के अनुसार आनन्द, अमर्ष, धृष्ट, वृम्भा, भय, शोक निनिमित्त दृष्टि से देखा, शीत-रोगादि से अहु-तात्त्विकभाव की उत्पत्ति होती है -

'आनन्दाख्याभ्यां धृष्टाः क्वम्बुमृगादभ्यां चोकात् ।

अनिमेषोद्वेगाः शीताद्वेगाद् भेदह ॥'³

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, तप्तम अंक, पृ० 466-168.

2. उत्तररामचरित, अंक 3, पृ० 143.

3. नाट्यशास्त्र 7/106.

इनमें से आनन्द, अमर्ष, भय, शोक ही मानसिक स्थितियाँ हैं अतः यह ही अहु-सात्त्विक-भाव की जननी है। आचार्य विश्वनाथ ने भी क्रोध, दुःख तथा हर्ष से अहु-सात्त्विक-भाव की उत्पत्ति मानी है।

‘अहु नेत्रोदभं वारि क्रोधदुःखप्रहर्षम् ।’¹

उज्ज्वलनीलमणिकार ने अहु सात्त्विकभाव की उत्पत्ति के चार कारण बताये हैं - हर्ष, रोष, ईर्ष्या तथा विषाद। ईर्ष्या तथा अहु जो कि त्रियों का स्वभाव गुण है, उज्ज्वलनीलमणिकार उती का अभिनय विधान इस प्रकार किया है -

‘शिरः कस्मि तन्निवातं त्फुरदोच्छ्वोत्तम् ।

कटाक्षभ्रुटी वक्त्रं त्रीणाभीष्टोत्थरोदनम् ॥’²

आचार्य भरत ने अहु सात्त्विक-भाव के अभिनय का विधान इस प्रकार किया है -

‘वाध्याम्बुप्सुत्तेजत्वान्नेत्रम्याजनीन च ।

मुदरमुक्तापातेरुं त्वभिषेदं वृषः ॥’³

अहु-सात्त्विक-भाव की उत्पत्ति के तमस्य यही प्रक्रिया घटित होती है। नेत्रों में जल भर जाता है, कलबिन्दु गिरने लगते हैं तथा त्वभावतः अहु को मनुष्य पोंछने लगता है, अतः यह केटार्ये तद्द्वय तामाचिकों को अहु सात्त्विक-भाव का बोध करा देती है।

अहु-सात्त्विकभावाभिनय - प्रयोगम्

अमर्ष की तीव्रानुभूति मनुष्य को विचलित कर देती है ऐसी मनःस्थिति में

1. साहित्यदर्पण 3/139.

2. उज्ज्वलनीलमणिः, पृ० 360-361.

3. नाट्यशास्त्र 7/106.

मनुष्य के हृदय के पीड़ा एवं ईर्ष्या के मिले जुले भाव अहु-सात्त्विक भाव को जन्म देते हैं। सुद्धाराक्षस में कूटनीतिज्ञ वाणव्य एवं नन्द के मन्त्री राक्षस में राजनीतिज्ञम्बन्धी पाय-पेंव करते रहते हैं। जिनमें वाणव्य की बुद्धि निरन्तर विचरिणी होती है। पलत्वत्य वन्दुमुप्त की अभिवृद्धि राक्षस के हृदय में असीम ईर्ष्या को जन्म देती है -

राक्षस -

।आकाशमलोक्यन् तातम्। भवति कमलये भ्राष्ट्रमुखाति । कुतः ?

आनन्दहेतुमपि देवमात्य नन्दं,
तक्ताति किं कथ्य वैरिणि मयिमुत्रे ।
दानाम्बुराजिरिव नन्दमवत्य नाशे,
तत्रैव किं न ज्यते प्रलयं गताति ॥¹

यहाँ पर राक्षस के अहु ईर्ष्याभाव के कारण ही उदित हुये हैं।

रत्नाकरी नाटिका में राजा उदयन वातवदत्ता को अवमुठन के कारण भ्रम-वश तागरिका तम्बकर चाटुकारिता करता है। अतः वातवदत्ता के हृदय में ताग-रिका के प्रति ईर्ष्या भाव के कारण अहु-सात्त्विक-भाव का उदय होता है :-

राजा - मिये तागरिके ।

वातवदत्ता - ।तवाभ्यमवायं। काञ्चनमाने स्वमपि मन्त्रयित्वाक्युनः
पुनरपि मामातपिष्यत्यहो आश्चर्यम् ।²

मानव का मन अत्यन्त विचित्र है। अत्यधिक दुःख में अहुमोक्ष एक नैतिक प्रक्रिया है किन्तु उच्चातिरेक में भी मानव के अहु निकल पड़ते हैं। उत्तररामचरित में सीता अपने परित्याग के दुःख को जितनी तरह वहन कर रही है। श्रीराम के द्वारा वातन्ती के साथ वातनाथ के पुत्रों में राम अपने हृदय के भावों को अभिव्यक्त करते हैं जिनसे सीता को यह विश्वास हो जाता है कि श्री राम के मन में सीता का

1. सुद्धाराक्षस, पृ० 85-86, अंक 2.

2. रत्नाकरी, पृ० 175, अंक 3.

वही मृदा एवं त्नेह से युक्त स्थान है । उनका परित्याग केवल लोकरचनाय हुआ है। पति के हृदय में अपने प्रति ऐसी भाव देखकर तीता के नेत्रों से तदैव दुःख एवं विधाद से निकलने वाले अश्रुओं के स्थान पर आनन्द के अश्रु निकल पड़ते हैं । यह प्रसंग दर्शनीय है -

*रामः - अस्ति चेदानीमवमेक्षतधर्मधारिणी मे ।

वातन्ती - परणीतमपि किम् ?

रामः - नहि, नहि । हिरण्यमयी तीताप्रतिभृतिः ।

तीता - ।तोच्छवातातुम् । आर्क्यम् । इदानीमिति त्वम् । अहो, उत्थाति-
तमिदानी मे परित्यागसम्प्राप्युत्प्रेण ।¹

शोक ऐसी मनःस्थिति है, जिसमें अश्रु का निकलना अधिकारितः अनिवार्य ही होता है । अभिधानशाकुन्तलम् में दुष्यन्त अपने विरह को दूर करने के लिये शकुन्तला को धिक्कृत करता है । वह शकुन्तला को उन्माद की स्थिति के कारण ताक्षात् तमस्नेहने लगता है । विदूषक के द्वारा स्वप्नलोक से बाहर लाये जाने पर उसे पुनः उती कष्टपुट मनःस्थिति का अनुभव करना पड़ता है । अतः शकुन्तला की स्मृति में अश्रु-तात्त्विक-भाव का उदय होता है :-

*विदूषकः - भो धिक् अन्येताम् ।

राजा - कथं धिक् ? कथम् विद्विन्मुष्टितं वीरोभाग्यम् ?

*दमितुल्यमुभयतः ताक्षादिव तन्मयेन हृदयेन ।

स्मृतिकारिणा त्वया मे पुनरपि धिक्नीकृता कान्ता ।²

। इति वाक्यं विहरति ।

1. उत्तररामचरित, अंक 3, पृष्ठ 203.

2. अभिधानशाकुन्तलम्, अंक 6, पृष्ठ 401-402.

पुलक्यात्त्विकभावाभिनय - सिद्धान्तमहा

यु उपतर्ग नी धातु में अय् प्रत्यय के संयोग से पुलक्य शब्द की निष्पत्ति होती है । पुलक्य का अर्थ है केटाशून्यता या शानशून्यता । आचार्य भरत के अनुसार क्रम, मूच्छा, म्द, निद्रा, घोट तथा मोह आदि से पुलक्य की उत्पत्ति होती है :-

‘क्रममूच्छाम्दनिद्राभिजातमोहादिभिः पुलक्यः ।’¹

आचार्य विश्वनाथ के अनुसार तुल्य अथवा दुःख के अतिरेक में केटाशून्यता किंवा शानशून्यता पुलक्य है । आचार्य विश्वनाथ द्वारा व्यक्त अभिमत अधिक तमी-चीन जान पड़ता है क्योंकि भरत द्वारा बताये हेतुओं में से मूच्छा तथा मोह तीव्र मनोवेगों के कारण ही होते हैं यह मनोवेग चाहे कैसा हो तुल्यतम अथवा दुःखात्मक । इन दोनों के अतिरिक्त म्द को भी मनःस्थिति में सम्मिलित किया जा सकता है, किन्तु क्रम, निद्रा, अभिजात शरीरच विकार है, मनःस्थिति नहीं । इसलिये इन्हें तात्त्विक भाव का जनक नहीं माना जा सकता है । अतः तुल्यतम या दुःखात्मक तीव्र मनोवेग से उत्पन्न मूच्छा, मोह तथा इनके अतिरिक्त म्द पुलक्य-तात्त्विक भाव के कारण माने जा सकते हैं ।

आचार्य भरत ने निर्देश दिया है कि पुलक्य का अभिनय केटाहीन, निष्कम्प, श्वात बन्द करने और धृष्टी पर गिरने इत्यादि अनुभूतों के द्वारा किया जाना चाहिये ।

पुलक्यात्त्विकभावाभिनय - प्रयोगमहा

उत्तररामचरित के तृतीय अंक में राम के शोकावेग के कारण सीता उनके हृदय सर्व हस्त को त्यज करती हैं । सीता के त्यज से मूर्च्छित राम को पुनः वेत्ता प्राप्त

हो जाती है। किन्तु तीता के त्वर्श से उत्पन्न आनन्द उनमें पुनः मोह की स्थिति उत्पन्न कर देता है। इस स्थल पर राम में प्रत्यक्ष-भाव का उदय होता है -

वातन्ती - दिष्ट्या प्रत्यापन्नयेतानो रामभट्टः ।

रामः - आलियन्नमृतम्यैरिव प्रलेपै -
रन्तर्वा बहिरपि वा शरीरधातून्
तत्त्वर्शः पुनरपि जीवयन्नकल्पा-
दानन्दादपरमिमादधाति मोहम् ।¹

अतः यहाँ पर राम का अभिनय करने वाले अभिनेता को प्रत्यक्ष-भाव का अभिनय करना होगा। मुच्छकटिक के चतुर्थ अंक में शायेंक जब मदनिका को वास्तव के गृह में घोंसी करने की तत्पूर्ण धटना का विवरण देता है तब वास्तव को अवश्य ही इतने मार दिया होगा अथवा घायल कर दिया होगा इस दुःख के आवेग से दोनों ही मूर्च्छित हो जाती हैं -

शायेंक - अयि । प्रभाते मया हुतं त्रेष्ठि-वाचरे - यथा तार्थ्याहृत्य
वास्तवस्य इति ।

वातन्ती - मदनिका च मूर्च्छा नाटयतः ।²

यहाँ पर भी वातन्ती या मदनिका की भूमिका करने वाली अभिनेत्री को प्रत्यक्ष-भाव-अभिनय करना होगा।

1. उत्तररामचरित पृ० 189, अंक 3.

2. मुच्छकटिक, चतुर्थ अंक, पृ० 204.

पुनय तथा तत्तम-त्वत्वगत विभेद

पुनय तथा तत्तम अपने त्वत्व में ताम्य लिये हुये प्रतीत होते हैं, क्योंकि दोनों ही भावों की उत्पत्ति के कारणभूत मनोवेग एक जैसे हैं तथा दोनों ही भावों के देहव विकार भी एक जैसे प्रतीत होते हैं यथा तत्तम में निस्तब्धता जड़ता की स्थिति हो जाती है तथा पुनय में भी 'केटाज्ञाननिराकृतिः' की स्थिति हो जाती है, किन्तु मूलतः दोनों में अन्तर है। पुनय तात्त्विक-भाव में मनोवेग की तीव्रता की मात्रा अत्यधिक होती है। इस तरह का मनोवेग मनुष्य में केटाशून्यता ही नहीं, ज्ञानशून्यता भी उत्पन्न कर देता है। अतः मूर्छा, मोह इत्यादि की स्थिति उत्पन्न हो जाती है, जबकि तत्तम की अवस्था में मनोवेग पुनयावस्था की तुलना में न्यून होता है जिसके कारण केटाहीनता तो उत्पन्न हो जाती है किन्तु ज्ञानशून्यता की स्थिति नहीं हो पाती है। इसीलिये दोनों भेदों की पृथक् स्वरूप में परिगणना की गई है, जो तर्कसाध्य उचित है।

निष्कर्ष

तात्त्विकभाव का त्वत्व मनोशारीरिक होने के कारण इनका अभिप्रेत दुःसाध्य है। इसीलिये अन्य अभिप्रेतों की अपेक्षा ये अधिक महत्वपूर्ण हैं। आचार्य भरत ने कतिपय शारीरिक हेतुओं को भी तात्त्विकभावों के उद्भव का कारण मान लिया है। जैसे-ताप के कारण स्वेद निकलना अथवा धुप के कारण अह का निकलना। किन्तु यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तब तात्त्विकभावों के उद्भव के हेतुओं में इनकी परिगणना उचित नहीं है। धुप उत्पन्न होने पर अह प्रकाशित होता ही, उसके लिये मन का तमाहित होना किन्तु आवश्यक नहीं है, यह शरीर की तत्त्व प्रक्रिया है। यदि तात्त्विकभावों के उद्भव का कारण इन्हें स्वीकार कर लेंगे तब तात्त्विक भाव का मूल त्वत्व ही विकृत हो जायेगा। तात्त्विकभावों के अभिप्रेत की यही विशिष्टता है कि 'मन तमाहित अवस्था' में हो, अन्यथा इनका अभिप्रेत ही नहीं हो पायेगा। अपनी इसी विशिष्टता के कारण ये नाट्य की अभिव्यक्ति को तत्त्व बनाते हुये प्रभाव-शाली स्वरूप से नाट्याचार्यों को तन्मोहित करने में समर्थ होते हैं।

इस प्रकार तत्त्व को मन का पर्यायवाची स्वीकार करके ही तात्त्विकाभिनय की व्याख्या करना समुचित प्रतीत होता है। तत्त्व से उत्पन्न होने के कारण ही तात्त्विक अभिनय की जटिलता स्वयं सिद्ध है। मन का समाहित होना और भी कठिन स्थिति है। मन स्वयं एक जटिल तत्त्व है। तात्त्विक-अभिनय का मनोगात्री-रिक्त तत्त्व इसको जटिलतर बना देता है। मन में तत्त्व तत्त्व से उद्भूत हुये भाव को ग्रहण कर तुरन्त शरीर पर उसके लक्ष्णों का पकट हो जाना तत्त्व में ही अभिनय क्रिया का कठिन पक्ष है। मन की जटिल गृन्थियों को ओतकर बाहर प्रकाशित करना, मन में तत्त्व तत्त्व में न आये हुये भाव को तत्त्व जैसा दिखाकर शरीर पर पकट करना दुःसाध्य कार्य है। अतः तात्त्विक-भाव की स्थिति लोक्यक्ष में पाहे जो हो, परन्तु अभिनयक्ष के लिये यह एक कठिन प्रक्रिया है। अतः तात्त्विकाभिनय वस्तुतः तमस्त अभिनयों में विशिष्ट है और इसीलिये इसका विशेष तत्त्व से पर्यवेक्षण करने की आवश्यकता हुई है।

-----::0::-----

चतुर्थ अध्याय

आह्निक अभिप

तिष्ठान्त एवं प्रयोग

आङ्गिका अभिनय — स्वल्प-विवेचन

शारीरिक अंगों के संयोजन द्वारा सम्पादित अभिनय आङ्गिका अभिनय कहलाता है। आङ्गिक अभिनय का समुचित एवं कुशलतापूर्ण प्रयोग नाट्यार्थ की अभिव्यक्ति को वास्ता प्रदान करता है। यद्यपि आङ्गिक केटाओं का आधिक्य नाट्य की प्रस्तुति को न्यून बना देता है, तथापि इसका सन्तुलित प्रयोग नाट्य के प्रस्तुतीकरण को सार्थक बनाने के लिए आवश्यक है।

भारत के अतिरिक्त आचार्य नन्दिशेखर ही ऐसे आचार्य हैं, जिन्होंने आङ्गिका-अभिनय पर विस्तार से विचार किया है। यद्यपि आचार्य नन्दिशेखर के विचारों में पर्याप्त मौलिकता है, तथापि भारत जैसी सूक्ष्म दृष्टि का अभाव है। आङ्गिक अभिनय का विवेचन इस लक्ष्य की पुष्टि करता है। आङ्गिक अभिनय का स्वल्प क्या है, इस पर कई विद्वानों ने विचार प्रकट किये हैं। आचार्य नन्दिशेखर इत्यादि विद्वानों ने अंगों द्वारा प्रदर्शित अभिनय को ही आङ्गिक अभिनय कहा है।¹ शारीरिक अंगों के द्वारा विभिन्न उच्चों, रसों, भावों इत्यादि की अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है। नाट्यदर्पणकार ने भी काव्यों की अंगों, उपांगों के द्वारा सामाजिक के सम्मुख साक्षात् प्रस्तुति को आङ्गिक अभिनय कहा है।² अतः यह स्पष्ट है कि आङ्गिक अभिनय के निष्पादन में शरीर की केटाएँ ही सहायक हैं।

1. 1क। तत्र आङ्गिकोऽह्येर्निर्दिशितः ।

- अभिनयदर्पण, श्लोक सं० 39.

1ख। आङ्गिको शरीरारम्भः अग्निपुराण 342/2.

1ग। आङ्गिकोऽह्येर्निर्दिशितो मतः ।

- तद्गीतरत्नाकर 7/20

2. कर्मणोऽह्येत्याह्येय साक्षाद् भावनमाङ्गिकः ।

- नाट्यदर्पण 3/52.

आङ्गिकाभिनय के अन्तर्गत शरीर के अङ्गों, उपाङ्गों एवं प्रत्यङ्गों द्वारा नाट्यार्थ को प्रदर्शित किया जाता है। इन अङ्गों, उपाङ्गों एवं प्रत्यङ्गों में से प्रत्येक के द्वारा सम्पादित आङ्गिक अभिनय अपने स्वत्व में उत्पन्न महत्त्वपूर्ण हैं। अङ्गों से भाव, रस एवं अर्थ का निष्पादन होता है। उपाङ्ग भाव एवं रस के पोषक हैं तथा प्रत्यङ्ग भाव एवं रसविशेष से रहित होते हैं, परन्तु अभिनय में अर्थ और क्रियाओं के साधन हैं।¹ यह विवेक मात्र औपचारिक प्रतीत होता है क्योंकि अङ्गों, उपाङ्गों तथा प्रत्यङ्गों द्वारा सम्पादित सम्पूर्ण आङ्गिक अभिनय समन्वित रूप में ही प्रभावशाली होता है। ये विवेक पृथक् रूप से वस्तुतः कोई विशिष्ट महत्त्व नहीं रखते हैं। इनका अलग अलग विवेक आङ्गिक अभिनय को सूक्ष्म रूप से विश्लेषित करने का प्रयत्न है, क्योंकि आङ्गिक चेष्टाओं का मनुष्य के जीवन में अत्यधिक व्यापक रूप में प्रयोग होता है। उनका एकत्र रूप में विवेक टुटकर कार्य है।

आङ्गिकाभिनय की अधिकता रतानुभूति में सहायक सिद्ध नहीं होती है तथा शास्त्रकारों ने आङ्गिकाभिनय के बाहुल्य से युक्त अभिनय को निम्न श्रेणी में ही रखा है, तथापि इन कथनों से आङ्गिकाभिनय के महत्त्व को न्यून नहीं समझना चाहिये। भरत द्वारा विश्लेषित आङ्गिकाभिनय का विवेक उत्पन्न विषय है। इसके अन्तर्गत विविध रसों एवं भावों को प्रदर्शित करने वाली दृष्टियों का विवेक आङ्गिकाभिनय को पञ्चविध नाट्याभिनय के अन्तर्गत महत्त्वपूर्ण स्थान प्रदान करता

1. 16। भावरताय क्रियाकारित्वम् अङ्गात्त्वम्।

बालरामभरतम् पृ० 16.

16। भावरतबोधकत्वमुपाङ्गात्त्वम्।

बालरामभरतम् पृ० 16.

17। प्रत्यङ्गेषु ग्रीवादिषु भावरतविशेषरहितत्वसम्भवात्।

अर्थक्रियामात्रकारित्वेन प्रत्यङ्गानामङ्गात्त्वसम्भवात् ॥

बालरामभरतम् पृ० 17.

है ।¹ वस्तुतः दृष्टियाँ आन्तरिक भावों के प्रकटीकरण का तत्काल माध्यम हैं । हृदय के गूढ़ भावों को नेत्रों की भाषा के द्वारा सहजता से पढ़ा जा सकता है । अन्य माध्यम इस दृष्टि से न्यून पड़ जाते हैं । अतः आन्तरिक भावों के प्रकटीकरण में इनका महत्त्वपूर्ण स्थान है । आचार्य भरत ने इन दृष्टियों का आश्रित अभिनय के अन्तर्गत तन्निवेश करके उनके महत्त्व को सिद्ध किया ही किया है । आचार्य भरत का आश्रित अभिनय सम्बन्धी विवेचन अत्यन्त विस्तृत सूक्ष्म एवं वैज्ञानिक है । आश्रित अभिनय का इतना गूढ़ विवेचन तत्कालीन भारतीय नाट्यशास्त्र के समस्त स्वल्प को ही प्रकट करता है । भारत में प्राचीनकाल में ही नाट्य-शास्त्र को अत्यधिक प्रतिष्ठा प्राप्त की इसका स्पष्ट रूप में लक्ष्य मिल जाता है । सभी महत्त्वपूर्ण उद्देश्यों से सम्बन्धित अभिनयों का विवेचन नाट्यशास्त्र में प्राप्य है जिनका विवरण इस प्रकार है -

आश्रित अभिनय के भेद

नाट्यशास्त्र में आश्रित अभिनय के तीन भेद बताये गये हैं - 1. शरीरज 2. मुखज और 3. चेष्टाकृत ।² शरीर के मुखज उद्देश्य - शिर, हाथ, कटि, पाश्र्व, पैर आदि की चेष्टाओं और मुद्राओं से प्रदर्शित किये जाने वाले अभिनय को शरीरज कहते हैं ।³ मुखज के अन्तर्गत जिन उपाद्देश्यों का समावेश है, इनके नाम हैं - भ्रु, नेत्र, कर्ण, अधर, कपोल और ठोड़ी आदि ।⁴ इनके द्वारा प्रदर्शित अभिनय को मुखज या उपाद्देशाभिनय कहते हैं । इनको उपाद्देश कहने का तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि ये शारीरिक प्रक्रियाओं में मुख्य स्थान नहीं रखते हैं । सम्पूर्ण शरीर द्वारा मनोगत भावों या बाह्य चेष्टाओं द्वारा किये जाने वाले अभिनय को चेष्टाकृत कहा गया है ।

1. क. नाट्यशास्त्र 8/38

ख. नाट्यशास्त्र 8/39

ग. नाट्यशास्त्र 8/43

2. नाट्यशास्त्र 8/11

3. नाट्यशास्त्र 8/12

4. नाट्यशास्त्र 8/13.

भरत के अतिरिक्त आचार्य नन्दिकेश्वर ही ऐसे आचार्य हैं जिन्होंने आश्लिष्य अभिनय पर व्यापक विचार किया है। उनकी दृष्टि से परम्परा अमूर्त नहीं है तथापि उन्होंने आश्लिष्य अभिनय पर कुछ स्वतन्त्र रूप से विचार अभिव्यक्त किये हैं। उन्होंने आश्लिष्य अभिनय के तीन साधन बताये हैं - अङ्ग, प्रत्यङ्ग तथा उपाङ्ग। इन साधनों द्वारा एक साथ अथवा पृथक्-पृथक् किये जाने वाले अभिनय को आश्लिष्य अभिनय कहा है। नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में आश्लिष्य अभिनय के ७: अङ्ग बताये गये हैं, जिनकी नामावली समान है - शिर, दोनों हाथ, कक्ष-स्थल दोनों पाश्र्व, दोनों कटि-प्रदेश तथा दोनों पैर। कुछ आचार्यों ने ग्रीवा को भी अङ्गों में स्वीकार किया है। आचार्य भरत के द्वारा परिगणित उपाङ्ग ७: ही हैं। इसके विपरीत आचार्य नन्दिकेश्वर ने उपाङ्गों की संख्या बारह बताई है। इनमें नेत्रों की पुतलियाँ, दोनों कृहनियाँ, दाँत, बिहवा, मुख और शिर उपाङ्ग नवीन हैं। आचार्य नन्दिकेश्वर ने दोनों छूटने उँगलियाँ और हाथ पैरों के तलवे भी उपाङ्गों में स्वीकार किये हैं।¹ इनके अतिरिक्त आचार्य नन्दिकेश्वर ने प्रत्यङ्ग नाम से नवीन भेद का भी विशेष प्रस्तुत किया है। इसका उल्लेख पृथक् रूप से भरत ने नहीं किया है। ये प्रत्यङ्ग इस प्रकार हैं - दोनों हाथ, दोनों बाहें, पीठ, उदर, दोनों ऊरु, दोनों

१. उपाङ्गस्तु तन्मथ सव जगुर्मुखाः ।

दृष्टिभ्रूटताराश्च क्षोता नातिका ह्यु ॥

अभिनयदर्पण 45.

अधो दग्धा बिहवा विष्णु वदनं तथा ।

उपाङ्गानि हादीय शिरत्यङ्गान्तरेषु च ॥

अभिनयदर्पण 46.

जंघायें ।¹ कुछ पूर्वांगियों ने कलाइयों, कुहनियों, छुटनों और ग्रीवा को भी प्रत्यङ्गों में सम्मिलित किया है ।

आचार्य नन्दिकेश्वर ने जिन नूतन प्रभेदों की सर्जना की है वे सभी भरत के द्वारा विवेचित आङ्गिकाभिनय में ही समाहित हो जाते हैं । भरत द्वारा विवेचित चारी-विधान, आसनविधान इत्यादि के पर्याप्त इन प्रभेदों की अलग से परिगणना की आवश्यकता ही नहीं रह जाती है । इन सभी का विवेचन आगे किये जाने का प्रयास किया गया है । यद्यपि यह विषय अत्यन्त विस्तृत है, तथापि तद्विषय में इस अध्याय में प्रस्तुत करने का प्रयत्न किया गया है -

अङ्गाभिनय

आङ्गिक-अभिनय के अन्तर्गत सर्वप्रथम अङ्ग का अभिनय आता है । अङ्गाभिनय के अन्तर्गत शिर, हस्त, वक्ष, पार्श्व, कटि और पाद के अभिनय आते हैं । चूंकि शिर का स्थान सम्पूर्ण शरीर में प्रथम है, अतः आचार्य भरत ने शिरोऽभिनय के सिद्धान्त का प्रतिपादन सर्वप्रथम किया है ।

शिरोऽभिनय

शिर द्वारा की गई केटार्ये अनन्त हैं । आचार्य भरत ने प्रमुख त्व ते तेरह

1. प्रत्यङ्गान्वयः च स्कन्धी बाहु वृद्धं तथोदरम् ॥

अभिनयदर्पण 43.

अरु जङ्घे षडित्पादुर मणिवन्धकी ।

जानुनी कूर्मरावेतत् त्रयमप्यधिकः जगुः ॥

ग्रीवा स्यादपि । अभिनयदर्पण 44.

प्रकार के शिरो भिनयों का विवेचन किया है -

आकम्बितं कम्बितञ्च धृतं विधृतमेव च ।

परिवाहितमाधूममधृत तथाऽङ्घितम् ॥

निहङ्घितं परावृत्तमुत्तिष्ठितं चाप्यङ्घीगतम् ।

लोलिञ्चेति विज्ञेयं त्रयोदशविधं शिरः ॥¹

अभिनयदर्पण में कुछ मतान्तर से विचार किया गया है । अभिनयदर्पण में नौ भेद वर्णित हैं - कम्बित, धृत, परिवाहित, परावृत्त, उत्तिष्ठित और अङ्घीगत इन छः भेदों का दोनों सूचियों में उल्लेख है । इस प्रकार दोनों ग्रन्थों में उल्लिखित शिरभेदों की गणना में असमानता है । इसके अतिरिक्त लक्षण एवं विनियोग में भी भिन्नता है । सूक्ष्म दृष्टि से अवलोकन करने पर यह स्पष्ट हो जाता है कि अभिनय दर्पण में वर्णित शिरोऽभिनय नाट्यशास्त्र की तुलना में अधिक वैज्ञानिक है क्योंकि उन्होंने अप्रयुक्त भेदों की गणना नहीं की है । अन्य ग्रन्थों यथा भरतार्णव, तङ्गीतरत्नाकर, नाट्यशास्त्रतन्त्र, अग्निपुराण इत्यादि में भी शिरोऽभिनय के भेदों का उल्लेख प्राप्त होता है । आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत विवेचन पर्याप्त व्यापक है अतः उन्हीं के द्वारा विवेचित सिद्धान्तों का उल्लेख यहाँ पर किया जा रहा है ।

शिरोऽभिनयः सिद्धान्त एवं प्रयोग पक्ष

शिरोऽभिनय की आकम्बित मुद्रा में मस्तक को ऊपर तथा नीचे की ओर धीरे-धीरे हिलाया जाता है । इसका प्रयोग तंकेत करने अथवा प्रशंसादि करने के प्रसंग में किया जाता है । यथा - मुच्छकटिक में तंवाहक माधुर से भयभीत होकर देवमन्दिर में छिपने के लिये प्रतिमा के स्थान पर खड़ा हो जाता है । तत्पश्चात् -

1. नाट्यशास्त्र 8/11-12.

पुतकर - कथं काष्ठमयी प्रतिमा ?

माधुरः - अरे ! न क्लृप्तं न क्लृप्तं वीतप्रतिमा ।¹

यहाँ पुतकर द्वारा इसी मस्तक अभिनय का प्रयोग किया जायेगा । मस्तक को सीधी स्थिति में रखकर द्रुत गति से अनेक बार कम्पित किये जाने पर कम्पित मुद्रा होती है । इसका प्रयोग क्रोध, चित्काँटि में किया जाता है । मस्तक का धीरे-धीरे हिलाना धृत कहलाता है । अनिच्छा, विधाद एवं चिन्मयादि में इसका विनियोजन किया जाता है । विधृत में मस्तक को हिलाने की प्रक्रिया तीव्र होती है । इसका प्रयोग शीतगुत्तता, भयादि में किया जाता है । यथा - मृच्छकटिक में पिट के द्वारा शकार के तमीय वतन्तसेना को छोड़कर जाने के लिये उद्यत होने पर अभ्यभीत वतन्तसेना के द्वारा विधृत का प्रयोग किया जायेगा -

‘वतन्तसेना -।पटान्ते गृहीत्वा । शरणागततास्मि ।’²

दोनों पाशवों में मस्तक को क्रमशः कम्पित किया जायेगा तो परिवर्तित एवं मस्तक को दोनों पाशवों की ओर तिरछा तथा एक ही बार कम्पित किया जाय तो आधृत गिरौऽभिनय होगा । मस्तक को नीचे की ओर कम्पित किया जाये तो अवधृत कहलाता है । यदि ग्रीवा को एक ओर झुका लिया जाये तो तिह्रिष्यत मुद्रा होगी । त्रिषयों के द्वारा गर्व, विनाश, विष्वोक्त, ललित, क्लिष्टिष्यत, मोददायित, कुट्ट-भित्त, स्तम्भ तथा मान में तिह्रिष्यत का प्रयोग किया जाता है । रत्नाकरी के इस प्रसंग में वातवदता के मान का अभिनय तिह्रिष्यत गिरौऽभिनय द्वारा किया जायेगा-

1. मृच्छकटिक - द्वितीय अङ्क, पृ० 107.

2. मृच्छकटिक - चतुर्थ अङ्क, पृ० 311.

‘वातवदत्ता - तद्विनयं पटान्तमाकर्षन्ती। आर्क्यं, मान्यथा
संभावय । तत्पमेव मां शीघ्रैदना बाधते, तद् गमिष्यामि ।’¹

इसी प्रकार अन्य शिरोभिन्ध उल्लिखित, अधोगत एवं लोलित का विनियोग
विधान इनके नामानुस्य ही है ।

इतना विस्तृत विवेचन प्रस्तुत करने के उपरान्त भी मस्तक संचालन अनेक प्रकार से कि
जा सकता है । इस तथ्य को ध्यान में रखते हुये आचार्य भरत ने लोक-प्रकृति के अनु-
सार यथोचित प्रयोग का निर्देश दिया है ।²

हस्ताभिनय

मनुष्य के जीवन में हस्तों का अत्यधिक महत्त्व है । प्रत्येक हस्तमुद्रा कोई-
कोई अर्थ अवगम्य अभिव्यक्त करती है । हस्तमुद्राओं के इसी महत्त्व को दृष्टि में
रखकर ही आचार्यों ने अत्यन्त विस्तार हस्ताभिनय का विवेचन किया है । नाट्याधों
के प्रकाशन के लिये हस्ताभिनयों का प्रयोग किया जाता है ।³ हृदयस्थ भावों को
इनके द्वारा अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है । अतः हस्ताभिनयों का आंगिकाभिनय

1. रत्नावली, अङ्क 2, पृ० 141.

2. अर्थ प्रकाशकत्वात् हस्तयोः ।

बालरामभरतम् पृ० 40.

3. ये कर्मात्त्वान्तरं भावं तुल्यन्तीह ते मताः ।

नृत्याध्याय 326.

के अन्तर्गत सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण स्थान है । इस अभिनय को सफल बनाने के लिये अत्यधिक प्रयत्न एवं अभ्यास की आवश्यकता है ।

मनुष्य की प्रकृति स्वभावतया परस्पर कुछ अर्थों में अवश्य ही भिन्न रहती है। प्रकृति के अनुसार ही संसार में हस्तकियाओं के संचालन में भी भिन्नता होती है । आचार्य भरत की सूक्ष्म दृष्टि से यह तथ्य अछूता नहीं था । इसीलिये उन्होंने सत्त्वानुस्य ही हस्त-संचालन का विधान किया है । उत्तम, मध्यम तथा अधम क्रेती के पात्रों के लिये हस्तों की क्रियाशीलता का स्थान क्रमशः लघु, मध्यम तथा अधोभाग बताये गये हैं ।¹ भरत के स्थान-विभाजन का समर्थन भट्टतात्त ने भी किया है ।² नृत्याध्याय में अशोकमल्ल ने तेरह हस्तस्थानों का उल्लेख किया है ।³ स्थानों के अतिरिक्त आचार्यों ने हाथों की गति का भी सत्त्वानुस्य ही विधान किया है । आचार्य भरत के अनुसार हस्तमुद्राओं का पुनरुद्धार अभिनय में अल्प रहना चाहिये। मध्य में मध्यमुद्रार तथा अधम अभिनय में हस्तमुद्राओं की विपुलता होनी चाहिये ।⁴

हस्तों के संचालन के लिये स्थान-विधान अधिक उपयुक्त नहीं सात होता है । हस्त-संचालन करते समय मौकिक जीवन में स्थानों का इतना अधिक प्रतिबन्धित प्रयोग नहीं दिखाई पड़ता है । आवश्यकतानुस्य ही हस्त ऊपर अधः नीचे की ओर आते हैं । उत्तम पात्र के हस्तों का प्रयोग मात्र शीर्ष भाग तथा निम्न पात्रों के लिये हस्तों का मात्र निम्नभाग में करना अतम्य तथा प्रतीत होता है । मध्यम पात्र की स्थिति भी कुछ उत्तम नहीं है । सत्त्वानुस्य हस्तों की गति-विधान अत्यन्त उपयुक्त

1. नाट्यशास्त्र 9/166

2. नाट्यशास्त्र भाग 2, अभिनवभारती, पृष्ठ 66.

3. नृत्याध्याय 605.

4. नाट्यशास्त्र 9/167.

है। मनुष्य अपनी प्रकृति के अनुस्यू ही हाथों की चेष्टाओं का प्रयोग करता है। लोक में भी प्रायः यह देखा जाता है कि निम्न स्तरीय जन हाथों को बिना आवश्यकता के ही प्रयुक्त करते हैं। अतः हस्त-गति-प्रकार के विधान का तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि उत्तम पात्र हस्ताभिनय का अन्य अभिनयों के साथ सन्तुलन रखता है जैसा कि संगीतरत्नाकरकार ने कहा भी है -

‘अल्पो हस्तप्रकारः स्यात्पुच्छे भूरितात्त्विके ।’¹

अतः अभिनेता के लिये आवश्यक है - उत्तम प्रवृत्ति के अनुकार्य का अभिनय करते समय हस्तों का प्रयोग उतना ही करे, जितना आवश्यक हो तथा उही प्रकार पात्रगत प्रवृत्ति को प्रदर्शित करने के लिये हस्तगतिप्रकार का आधिपत्य या न्यूनता रहे।

हस्ताभिनय के भेद

भरतमुनि ने हस्तमुद्राओं को तीन भागों में विभाजित किया है -

‘अंत्युत हस्त, संयुत हस्त तथा नृत्य हस्त ।’

इनमें अंत्युत के 24, संयुतहस्त के तेरह तथा नृत्यहस्त के तीस प्रभेदों का विवेचन किया गया है। किन्तु भरत कहते हैं कि -

‘यत्पुष्पिष्टकराद्यैते नामतोऽभिहिता मया ।’²

नाट्यशास्त्रांग्रह के अनुसार चिपुकीर्ण, उरोमण्डलिन् में पार्श्वमण्डलिन् और अ-पल्लव में उल्फण का समावेश कर उनकी संख्या चौँठ की जा सकती है। आचार्य भरत

1. संगीतरत्नाकर 7/291.

2. नाट्यशास्त्र 9/17.

स्वयं ही कहते हैं कि उन लोकप्रचलित हस्तों को भावानुसार ग्रहण करना चाहिये जिनका यहाँ पर उल्लेख नहीं किया गया है। भरत द्वारा प्रस्तुत हस्ताभिनय के प्रमेदों का उल्लेख इस प्रकार है -

अतंयुत हस्ताभिनयः सिद्धान्त एवं प्रयोग

'अतंयुत' जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है कि इस अभिनय के अन्तर्गत एक ही हाथ की मुद्राओं के विनियोग का विधान किया गया है। अतंयुत हस्त मुद्रायें भरत के अनुसार इस प्रकार हैं - पताक, त्रिपताक, कर्तरीमुख, अर्ध-चन्द्र, अराल, शुक-कुण्ड, मुष्टि, शिखर, कपित्थ, कटकाशुभ, तूचीमुख, पद्मकोध, गीर्ध, मृगशीर्ष, कंज, अक्षपद्म, चतुर, भ्रमर, छांटाक्ष, छां-वक्ष, तन्दोरा, मुकुल, अर्जुनाभ एवं ताग्रबूड।¹ अभिनयदर्पण में इनकी संख्या उल्लिखित है तथा चार प्रक मुद्राओं के योग से बत्तीस हो जाती है।² अन्य ग्रन्थों तथा भरतार्णव में 26, बालरामभरतम् में 40 तथा नाट्यशास्त्र संग्रह में भरत के अतिरिक्त पाँच अन्य का मतान्तर से उल्लेख प्राप्त होता है। इन सभी आचार्यों के अतंयुत हस्त के विवेचन का आधार भरतकृत विवेचन है। अतः यहाँ पर भरत द्वारा विवेचित अतंयुत हस्ताभिनय विनियोग विधान ही प्रस्तुत है - अतंयुत हस्त की तारी क्रियायें एक ही हाथ से सम्पन्न होती हैं तथा ये हस्तमुद्रायें हस्तांगुलियों की विविध रचनाओं के द्वारा निर्मित की जाती हैं। जैसे-तभी अंगुलियों को फैलाकर यदि अंगूठे को तिरछा कर दे और उते तर्जनी के मूल में लगा दें तो पताकहस्त मुद्रा होगी। पताक मुद्रा में हाथ के द्वारा पताका के समान मुद्रा बनाई जाती है। इस पताकहस्त को स्थान भेद के द्वारा विभिन्न अर्थों को प्रकट करने हेतु प्रयुक्त किया

1. नाट्यशास्त्र 9/4-10.

2. अभिनयदर्पण 9/88-171.

जा सकता है । जैसे मस्तक प्रदेश तक उठा होने पर गर्वादि तथा स्वस्तिक दशा से हटाकर नीचे की ओर ले जाने पर गोप्यादि भाव पुकट किया जाता है । उदाहरणार्थ मूच्छकटिक में वसन्तलोना को मारने के पश्चात् शकार उठे पत्तों से ढककर छिपा देता है -

‘शकारः - किमेवा मुता १

x x x । भवतु रतेन शुक्लपद्मेन पुच्छादयामि ।’

पताक मुद्रा युक्त हाथ में अनामिका अँगुली को दृका दिया जाय तो त्रिपताक मुद्रा होती है । पताक मुद्रा की तरह ही त्रिपताक के द्वारा भी स्थानभिेद से विभिन्न अर्थों को अभिव्यक्त किया जाता है । जैसे त्रिपताकमुद्रावाले हाथ में अनामिका के स्पर्श द्वारा अङ्गुओं का पोंछना, तिलक करना और अलकस्पर्श आदि बताये जाते हैं । कर्तरीमुख मुद्रा के अन्तर्गत त्रिपताक मुद्रा वाले हाथ में तर्जनी अँगुली मध्यमा के पीछे पैलाकर रखी जाती है । कर्तरीमुख मुद्रा में हाथ को केंपी की अनुभाग के सदृश आकार प्रदान किया जाता है । स्थानभिेद से यह मुद्रा विभिन्न अर्थों को व्यक्त करती है । यह नीचे की ओर रहने पर रंगोलीरक्षा आदि तथा ऊपर की ओर रहने पर विक्रोचनादि अर्थों को व्यक्त करती है । जैसे रत्नाकरी के इस प्रसंग में कर्तरीमुख मुद्रा का प्रयोग किया जायेगा -

‘सुतङ्गता - ।वर्तिकां गृहीत्वा नाट्येन रतिव्यपदेशेन तागरिकां लिखति।

1. नाट्यशास्त्र १/१०.

मूच्छकटिक, अष्टम अङ्क पृ० ५५२.

नाट्यशास्त्र १/२७

नाट्यशास्त्र १/३१

2. रत्नाकरी, द्वितीय अंक, पृ० ८१.

यदि अंगुलियों को अंगूठे सहित धनुष की तरह हूँकाकर फैला दिया जाय तब अर्धचन्द्र मुद्रा होती है। अर्धचन्द्र जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, हाथ को अर्धचन्द्राकार स्थिति में रखा जाता है। इसके द्वारा छोटे घुँघु, कूसा तथा पीनता इत्यादि प्रदर्शित किये जाते हैं। अराल मुद्रा में तर्जनी की हुई अंगूठा कुंघित तथा शेष अंगुलियाँ उसके पृथक् ऊपर की ओर खड़ी रहे तो अराल मुद्रा होती है। इसके द्वारा तत्त्व गवादि नाट्याय अभिव्यक्त होते हैं। अरालमुद्रायुक्त हाथ में अनामिका अंगुली को हूँकाकर शुक्लमुद्रा बनाई जाती है। शुक्लमुद्रा में हाथ को तोते की चोंच का आकार दिया जाता है। यह मुद्रा मना करने, पिटाई तथा अपह्वापूर्वक धिक्कारना इत्यादि अर्थों को अभिव्यक्त करती है। अभिधान शाकुन्तल के चतुर्थ अंक में पिटाई का प्रतीक आता है -

काश्यः - ।तनिःस्वातम्। मच्छ । शिवास्ते पन्थानः तन्तु ।¹

मुष्टि के द्वारा प्रहार, व्यायाम, इत्यादि का अभिनय किया जाता है। मुष्टिहस्त से अंगूठे को ऊपर की ओर उठा लिया जाय तब शिखर मुद्रा होती है। इसके द्वारा धनुष गृह्य, पादरंजनादि अर्थ अभिव्यक्त होते हैं। कपित्थ शिखरहस्त में तर्जनी अंगुली को हूँकाकर अंगूठे पर दबाकर मिला दी जाय तब कपित्थ मुद्रा कहलाती है। कपित्थ मुद्रा में हाथ को केले के आकार का बनाया जाता है। इसके द्वारा लज्जार तथा बाण छोड़ने जैसे अर्थ प्रकट किये जाते हैं। कटकाशु में कपित्थ हस्त मुद्रा में अनामिका तथा कनिष्ठिका को ऊपर उठाकर मोड़ा जाता है। इस मुद्रा में हाथ का आकार तर्ज के फल के सदृश ही रहता है। इसके द्वारा पुष्प तोड़ना तथा रात कींचना इत्यादि अर्थ व्यक्त होते हैं - त्वप्नवातवदत्तम् में बुध्यावयव का प्रतीक प्राप्त होता है -

पेटी - भृङ्गारिणे । किं भूयोऽव्येष्ट्यामि ।²

1. अभिधानशाकुन्तलम्, चतुर्थ अंक, पृ० 258.

2. त्वप्नवातवदत्तम्, चतुर्थ अंक, पृ० 104.

हस्तका मुखमुद्रावाले हाथ की तर्जनी को पैना दिया जाये तब तूषीमुख मुद्रा होती है । इस तूषी मुख मुद्रा में हाथ की स्थिति तूषी के अग्रभाग के तदृश ही रहती है । इस मुद्रा के अन्तर्गत तर्जनी की पृथक्-पृथक् फेफ्टाओं के द्वारा विभिन्न अर्थ प्रस्तुत किये जाते हैं । जैसे तर्जनी के ऊर्ध्व रहने पर तारे, नातकादि तथा तर्जनी को अग्र की छिलाने पर बिजली पताकादि अर्थ व्यक्त किये जाते हैं । अंगूठे सहित सभी अंगुलियाँ अग्र की ओर झुँट पानी पृथक्-पृथक् झुँचित हो तो पद्मकोष मुद्रा होती है । इसके द्वारा देवायन, बलिपुदानादि अर्थ व्यक्त किये जाते हैं । तर्पणीय मुद्रा में सभी अंगुलियाँ अंगूठे सहित एक, दूसरे से मिली हुई तथा हथेली झुकी होती है । इसका प्रयोग तर्पणति, जलसेवन आदि में किया जाता है । मृगशीर्ष मुद्रा में कनिष्ठिका अंगुली तथा अंगूठा तीधा एवं शेष अंगुलियाँ झुके हुये झुँटवानी होती हैं । मूल के शिर भाग के तदृश ही यह हस्तमुद्रा बनती है । इसके द्वारा पाता फेंकना, त्रिषों की कुहमिता फेफ्टायें व्यक्त की जाती हैं ।¹ मध्या, तर्जनी तथा अंगूठे पृथक्-पृथक् रहें, अनामिका अंगुली टेढ़ी तथा कनिष्ठिका खड़ी रहे तो कंकुल हस्त मुद्रा होती है । इसके द्वारा छोटे फल अथवा त्रिषों के रोध्पूर्ण वजनों को प्रदर्शित किया जाता है ।² जलपल्लव में समस्त अंगुलियाँ हथेली में गोल आकार में रहती हैं तथा विकीर्ण रहती हैं । इसके द्वारा प्रतिषेध आदि अर्थ व्यक्त होते हैं ।³ इसी प्रकार पशुर के द्वारा नीति विनयादि, भ्रमर के द्वारा कमल, कुमुदनी आदि, हंतास्य के द्वारा त्रिगन्ध, मुद्गत्वं, हंत-पक्ष के द्वारा रत्नों के अनुराद त्रिषों के रागात्मक अभिनय में विभिन्न विभ्रमों का प्रदर्शन आदि तथा तन्दंग द्वारा पुष्पों का रक्तीकरण आदि प्रकट किया जाता है ।⁴ हंतास्य मुद्रा में हाथ को हंत के मुख के समान आकार दिया जाता है तथा हंत पक्ष में हंत के पंख के समान हाथ की स्थिति रहती है । मुकुल के द्वारा देवपूजन, अर्चना

1. नाट्यशास्त्र 9/84-85

2. नाट्यशास्त्र 9/86-87

3. नाट्यशास्त्र 9/88-89

4. नाट्यशास्त्र 9/90-114.

के द्वारा केशग्रहण आदि, ताग्रूड के द्वारा विग्राहदानादि प्रकट किया जाता है ।¹

तंयुतहस्ताभिनयः सिद्धान्त एवं प्रयोग

तंयुत जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, इस मुद्रा में दोनों हाथों के तंयोग से ही अर्थ की अभिव्यक्ति होती है । अतः दोनों हाथों से प्रदर्शित की जाने वाली हस्तमुद्रा ही तंयुतहस्तमुद्रा है । भरत ने तंयुत हस्त के 13 भेद बताये हैं -

- | | | |
|-----------------|-------------|--------------------------|
| 1. अंजलि | 6. उत्तङ्ग | 11. गजदन्त |
| 2. कपोत | 7. निष्प्र | 12. अवहित्य |
| 3. कर्कट | 8. दोला | 13. वर्धमान ² |
| 4. त्वस्तिक | 9. पुण्यमुट | |
| 5. कटकावर्धमानक | 10. मकर | |

अभिनयदर्पण में तंयुतहस्तों की संख्या 23 मिलती है । जिनमें नाट्यशास्त्रागत तंयुतहस्तमुद्राओं के अतिरिक्त शिख-निङ्ग, कर्तरी, त्वस्तिक, शकट, शङ्ख, यक्षमुट, पाश, कीलक, मत्स्य, कूर्म, वराह, गच्छ, नागबन्ध, कट्वा तथा भेस्व हस्तमुद्राओं का विवेचन प्राप्य है । तंसार में ऐसा कोई भी हाथों का कार्य नहीं है जो किसी अर्थ को न व्यक्त करता हो, किन्तु भरतमुनि ने उन्हीं हस्तों की मुद्राओं का प्रयोग किया है जो लोक में अत्यधिक प्रचलित थीं । आचार्य भरत ने कहा भी है -

अन्ये वाप्यर्थसंयुक्ता नौकिका ये करादित्यह ।

छन्दस्तस्ते प्रयोक्ताव्या रतभावविषेष्टितैः ॥³

1. नाट्यशास्त्र 9/115-124.

2. नाट्यशास्त्र 9/8-10

3. नाट्यशास्त्र 9/157.

यहाँ पर भरत द्वारा स्वीकृत मुद्राओं का ही विवेचन किया गया है ।

तंजुतहस्तमुद्रायें अनेक प्रकार के भावों की अभिव्यक्ति हेतु प्रयुक्त की जाती हैं। नमस्कार या वन्दना आदि के लिये अंजलि हस्त का प्रयोग किया जाता है । उत्तर-रामचरित के प्रथम अंक में वन्दना का प्रतंग आता है -

‘रामः - रघुज्जलदेयते । नमस्ते ।’

यहाँ पर अंजलि हस्तमुद्रा का ही प्रयोग होगा । दो तर्पणीय हस्तों के पर-स्पर मिलाने से कपोत-मुद्रा होती है । इस मुद्रा में दोनों हाथों को मिलाकर कमूतर जैसा गोलाकार रूप दिया जाता है । इसका प्रयोग तर्पणपूर्ण भावों के प्रदर्शन अथवा प्रशामादि के लिये किया जाता है । अभिज्ञानशाकुन्तलम् के ५८ अंक में इस हस्तमुद्रा के प्रयोग का उल्लेख प्राप्त होता है -

‘द्वितीया - इति कपोतहस्तं कृत्वा ।

त्वमिति मया वृत्ताश्चर दत्तः कामाय गृहीतधनुषे’ ।

कंकटमुद्रा का प्रयोग काम के मूढ को फुट करना अथवा बीभाई लेना इत्यादि अर्थों को फुट करने हेतु किया जाता है । इसमें हाथ की मुद्रा केँकड़े जैसी बनाई जाती है । विक्रमोर्वशीयम् के द्वितीय अंक में उर्वशी के द्वारा प्रस्तुत प्रतंग में इसी मुद्रा का प्रयोग किया जायेगा -

‘उर्वशी-‘मदन वेदना’ निरूप्य तनज्वरम् ।’

स्वस्तिक के प्रदर्शन से ऋतुयें तथा पृथ्वी इत्यादि विस्तीर्ण पदार्थों का प्रदर्शन किया जाता है । कटकावधमानक हस्त का प्रयोग श्रावणारिक भावों के प्रकटीकरण

1. उत्तररामचरित, अंक 1, पृ० 42.

2. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, अंक ५८, पृ० 350.

3. विक्रमोर्वशीयम्, अंक 2, पृ० 175.

या पुणामादि के लिये किया जाता है। दो कटकायुक्त हस्त दशाओं को स्वस्तिक की दशा में रखने पर कटकावर्धमान मुद्रा बनती है। रत्नावली में प्रस्तुत स्थल पर इसी मुद्रा का अभिनय होगा -

'राजा - "दृष्टिं स्था क्षिति भागिनी यवपीमा'।

स्निग्धेषकेट्याति तथापि न स्थावम् ॥'¹

उत्तमं मुद्रां में दो उराल मुद्रा में हस्तों को ऊपर की ओर रखकर स्वस्तिक दशा में दोनों कन्धों पर रखा जाता है। इसका प्रयोग रोष, ईर्ष्या आदि में होता है। यथा रत्नावली में -

'वातवदत्ता - ।तद्वतोऽपसृत्य तरोक्षम् । आर्यपुत्र ।

युवतमेतत् । तदुग्रमेतत् ।'

सूक्ष्म हस्तों को कथित हस्त से वेष्टित करने पर निष्पन्न मुद्रा होती है। इसकी योजना संग्रह, दान, प्रतिष्ठा आदि में की जाती है। दोनों कन्धों को शिथिल रखते हुये दोनों पताकहस्तों को खिंचते हुये रखे तो करण में प्रयुक्त होने वाली यह मुद्रा दोला कहलाती है। इससे सम्भ्रम, विधादादि फुट किया जाता है। स्वप्नवातवदत्ताम् में जब घेटी पद्मावती एवं उदयन के विवाह हेतु माला मुक्षित करने के लिये पुष्पों को वातवदत्ता को ही देती है, उस समय विधादगुप्त वातवदत्ता के द्वारा हस्ताभिनय की इसी मुद्रा का प्रयोग किया जायेगा -

'वातवदत्ता - ।आत्मनतम् । शतदपि मया कर्तव्यमासीत् ।

अहो अकस्मा अन्धीश्वराः'²

1. रत्नावली द्वितीय अंक, पृ० 129.

2. रत्नावली, तृतीय अंक, पृ० 95.

3. स्वप्नवातवदत्ताम् अंक 3, पृ० 89.

दो तर्पणीय हस्तों की अंगुलियों को मटाकर दोनों हाथों को एक दूसरे से संश्लिष्ट कर देने पर पुष्पपुष्प मुद्रा होती है । इससे धान्य पुष्पादि का ग्रहण सुचित किया जाता है । दो पताक हस्तों को फैलाकर एक दूसरे पर विन्यस्त कर दिया जाय तब मकर मुद्रा होती है । इस मुद्रा से हस्तिक अन्तुओं का प्रदर्शन किया जाता है । गज-दन्त हस्तमुद्रा में दो तर्पणीय हस्त स्वस्तिक दशा में एक दूसरे कन्धों पर रहे जाते हैं । इससे वरवधू का पाणिग्रहण, अतिभारवहनादि व्यक्त किया जाता है । दो शुक्रगुण्ड-हस्तों को मक्ष पर अधोमुख रखे तब अवहितम्बमुद्रा होती है । इससे दुर्बलता तथा शरीर का सौन्दर्यादि प्रदर्शित किया जाता है । मानविकाग्निमित्र के -

‘बहुलावलिका - तत्पं त्ययिनास्ति ।

भर्तुः कृणु तुन्दरपाण्डुरेवश्लेषु दृश्यते ।’

प्रस्तुत प्रसंग में इसी हस्तमुद्रा का प्रयोग किया जायेगा । वर्धमान हस्तमुद्रा में मुकुल हस्त को कथित हस्त से परिवेष्टित किया जाता है । श्रोत्रा तथा किङ्की इत्यादि को कोलने में इसका प्रयोग किया जाता है । इस प्रकार संयुत हस्तों द्वारा सम्पादित होने वाली विभिन्न मुद्राओं का विवेक आचार्यों ने दिया है ।

यदि तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाय तो असंयुत हस्तमुद्रायें संयुतहस्तमुद्राओं की अपेक्षा अधिक महत्त्वपूर्ण प्रतीत होती हैं, क्योंकि संयुत-हस्तमुद्रा दो असंयुत हस्तमुद्राओं के संयोग से ही बनती हैं । अतः संयुतहस्तमुद्राओं द्वारा प्रकट किया जाने वाला अर्थ दो असंयुतहस्तमुद्राओं के संयोग से सम्मन् होता है । जैसे कटकावर्धमानक संयुतहस्त को दो असंयुत कटकायुक्तों को स्वस्तिक दशा में रखकर ही सम्मन् किया जाता है । अतः असंयुत हस्तमुद्रा भावों के प्रकटीकरण में अधिक समर्थ प्रतीत होती है, तथापि व्यवहार की उपयोगिता के कारण भरतमुनि ने संयुतहस्तों पर प्रथम स्तर से विचार करते हुये विवेक प्रस्तुत किया है । इन्हीं का अनुकरण परवर्ती आचार्यों ने भी किया है ।

इन संयुत तथा असंयुत हस्तों के स्वल्प एवं विनियोग का वयालौचन करने से यह स्पष्ट हो जाता है कि इनका स्वल्प पूर्णतया नाट्यधीन है। लोक में इन मुद्राओं का प्रचलन यद्यपि दिखाई नहीं देता है। कुछ मुद्रायें तो चित्राभिनय का विषय प्रतीत होती हैं। जैसे-मकर नामक हस्तमुद्रा के द्वारा सिंह हाथी इत्यादि हस्तिक जन्तुओं का प्रदर्शन।¹ इसीलिये चित्राभिनय भी आद्विक अभिनय ही है। इन मुद्राओं में कुछ मुद्रायें तो अवश्य लोक में प्रचलित दिखाई देती हैं। यथा -

‘असंयुत हस्तमुद्रा - मुष्टि तथा संयुत हस्तमुद्रा अञ्जलि इत्यादि’²

तथापि अधिकांश मुद्रायें ऐसी हैं जिनका उर्ध्व लोक में उत समय स्फुर रहा होगा तथा जनताधारण की अवश्य ही उनका उर्ध्व ज्ञात होगा। यही कारण है कि परवर्ती काल में यही मुद्रायें कई भारतीय नृत्य कक्षियों में स्वीकार कर ली गई, क्योंकि ये स्वल्प में नृत्य की ही मुद्रायें प्रतीत होती हैं, जो अपने स्वल्प में आकर्षक होने के साथ ही अपने उर्ध्वों में स्फुर भी हैं, तथा एक निश्चित उर्ध्व को अभिव्यक्त करती हैं।

नृत्य हस्त

नृत्य के अन्तर्गत शरीर का संयोजन इस तरह किया जाता है कि प्रत्येक मुद्रा मोहक एवं आकर्षक हो। अतः नृत्य में विभिन्न आद्विक मुद्राओं का प्रयोग उर्ध्व या भाव को अभिव्यक्ति न होकर मात्र सौन्दर्य को निर्व्यञ्जित करना है। इसीलिये नृत्य हस्तों का प्रयोग उर्ध्व-अभिव्यक्ति या भावाभिव्यक्ति न होकर केवल सौन्दर्य की सृष्टि करना होता है।

नृत्यहस्तों की रचना संयुत तथा असंयुत हस्तों द्वारा होती है, किन्तु तूष्ण्या की दृष्टि से इन दोनों हस्तमुद्राओं से सर्वथा भिन्न है। संयुत तथा असंयुतहस्तमुद्रायें

1. नाट्यशास्त्र 9/146.

2. नाट्यशास्त्र 9/54, 126.

सार्थक हैं। किसी विशेष अर्थ की अभिव्यक्ति के हेतु ही इनका प्रयोग होता है, किन्तु नृत्तहस्त मात्र शोभाधायक हैं।

नाट्यशास्त्र में नृत्तहस्तों की संख्या तीस है। नाट्यशास्त्र में निर्दिष्ट नृत्तहस्तों की कुल नामावली इस प्रकार है -

पतुरस्त, उद्वृत्त या तालवृन्तक, तलमुञ्च, स्वस्तिक, विपुकीर्ण, अराल, कटकासुञ्च, अपिचवङ्ग, मृषीमुञ्च, रेणित, अधरेणित, उत्तानवर्णित, पल्लव, तितम्ब, केशवन्ध, मत्ता, करिहस्त, पक्ष्मपिचक, पक्ष्मधौतक, दण्डपक्ष, अर्ध-मञ्जरी, पार्श्वमञ्जरी, उरोमञ्जरी, उरःपार्श्वमञ्जरी, मुष्टितस्वस्तिक, नमिनीपदमञ्जरी, अजपल्लव, उत्पन्न, मलित, पलित।¹

ये नृत्तहस्त तन्वुत तथा अतन्वुत दोनों ही होते हैं। अभिनयदर्पण में नृत्तहस्तों की संख्या तेरह ही है। यह अपने स्वत्व में योजना तथा विवरण की दृष्टि से नाट्यशास्त्र में विवेचित नृत्तहस्तों से भिन्न हैं।

पताक, त्रिपताक, शिखर कपित्थ अक्षय्य तथा छंताय अतन्वुत हस्तमुद्रायें हैं तथा अंजलि दोना कटकावर्धमानक आदि तन्वुत हस्त हैं।² लेकिन ये नृत्तहस्तमुद्रायें भावप्रदर्शन के लिये न होकर मात्र शोभाधायक होती हैं।

आश्विनक अभिनय पूर्ण नाट्यार्थ की अभिव्यक्ति का ही माध्यम है अतः नृत्तहस्तों का उल्लेख आश्विनक अभिनय के परिप्रेक्ष्य में अप्रासङ्गिक प्रतीत होता है, क्योंकि नृत्तहस्त मात्र शोभाधायक होते हैं। अर्थाभिव्यक्ति के साधन नहीं हैं। नृत्त एवं

1. नाट्यशास्त्र 9/201.

2. अभिनयदर्पण, श्लोक संख्या 240, 241.

नाट्य अपने स्वत्व में नितान्त भिन्न है । नाट्य रसपरक होता है तथा नाट्य में वाक्यार्थ का अभिनय होता है । इसके विपरीत नृत्त में ताल एवं लय पर आधारित अङ्ग-विशेष होता है, अभिनय विलक्षण नहीं होता ।¹

किन्तु आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत नृत्तहस्तों का विनियोग विधान अस्पष्ट है । नृत्तहस्तों का विवेचन करने के उपरान्त वे कहते हैं कि इनका प्रयोग अर्थाभिनय के प्रदर्शन में भी करना चाहिये अथवा आवश्यकतानुसार इनका प्रयोग मिश्रित भी हो सकता है, जबकि नृत्तहस्तों के विवेचन के प्रसंग में आचार्य भरत ने कहीं पर भी इन हस्तमुद्राओं के द्वारा अभिव्यक्त होने वाले अर्थों का उल्लेख तक नहीं किया है । इन हस्तमुद्राओं का नाट्याभिनय में किस तरह प्रयोग किया जायगा यह पूर्णतया अस्पष्ट है । अतः इन्हें नृत्तहस्तमुद्राओं में परिगणित करना ही अधिक उचित प्रतीत होता जो केवल आनंदरस के लिये प्रयुक्त होती हैं । जैसे चतुरस्त्र नृत्त हस्त मुद्रा में तीन अंगुलियाँ फैली हुई, कनीयती अंगुली सीधी एवं ऊपर उठी हुई और अंगूठा संकुचित हो सेते संस्पृष्ट मुद्रा वाले दोनों हाथों को बड़े के समान लिखाया जाता है ।² यह मुद्रा मात्र सौन्दर्य दृष्टि के लिये है । इसके द्वारा कौन सा अर्थ अभिव्यक्त होगा इसका

1. 1क। नाटकादि च रसविध्यम् रसस्य च पदार्थीभूतविभावादिकसंतर्गात्मकवाक्यार्थ-
हेतुकत्वादाक्यार्थाभिनयात्मकत्वरताश्रयमित्यनेन दर्शितम् । नाट्यमिति च
'नट अवस्थन्दने' इति नटः किंचिच्छनार्थत्वात्तात्परिक बाहुल्यम्, अतएव
तत्कारिषु नटव्यपदेशः - दशम्यक; प्रकाश 1, पृ० 9.

1क। नृत्तं ताललयाश्रयम् । तालश्च वत्पुटादिः, लयो द्रुतादि
तन्मात्रापेक्षोऽङ्गः विशेषोऽभिनयसूच्यो नृत्तमिति ।

दशम्यक, प्रथम-प्रकाश, पृ० 10.

2. नाट्यशास्त्र 9/178.

कोई विवेचन नहीं है। इसी प्रकार संयुत एवं असंयुत हस्तमुद्राओं में से कुछ मुद्रायें ऐसी हैं, जो स्वाभाविक षेडायें नहीं कही जा सकती हैं। जैसे उत्तङ्ग संयुतहस्तमुद्रा के अन्तर्गत तर्जनी अंगुली डूबी हुई अंगूठा तर्जुणित तथा शेष अंगुलियाँ उभरे पृथक् ढकी हुई अर्थात् उन्नत मुद्रा वाले दोनों हाथों को स्वस्तिक दशा में दोनों कन्धों पर रखकर रोध, ईर्ष्या तथा अमर्षादि का प्रकटीकरण किया जाता है।¹ अतः असंयुत एवं संयुत हस्तमुद्रायें नाट्यधर्मी प्रयोग हैं, जिनमें सौन्दर्यवर्धन के लिये कलात्मकता का सन्निवेश किया गया है। इसीलिये ये अपने स्वयं में नृत्य अथवा नृत्त की मुद्रायें अधिक लगती हैं।

अन्य अङ्गाभिनय

वक्षः

आचार्य भरत ने आङ्गिकाभिनय की दृष्टि से वक्षःस्थल के पाँच भेद किये हैं— आभुग्न, निभुग्न, प्रकम्पित, उद्धाहित और तम।² अन्य ग्रन्थों यथा - नृत्याध्याय, संगीतरत्नाकर, नाट्यशास्त्रसंग्रह³ आदि में भरत निरूपित लक्ष्णों एवं विनियोगों का ही विवेचन प्राप्य है। बालरामभारतम् में कुछ अन्य भेद यथा चलित भ्रमणादि का उल्लेख है⁴ पर ये भी भरत के ही अनुकरण पर हैं। नामावली के अनुसार ही इनके लक्षण हैं। आभुग्न का प्रयोग मूच्छा शोकादि में किया जाता है। निभुग्न मुद्रा रतम्भ मान, चित्तमयूर्धक अक्लोकनादि में प्रयुक्त होती है। प्रकम्पित हास्य स्तनादि में, उद्धाहित दीर्घ उच्छ्वासादि में तथा तम कैसा कि नाम से स्पष्ट है स्वाभाविक दशा में प्रयुक्त होती है।

1. नाट्यशास्त्र 9/472 137-138. 2. नाट्यशास्त्र 10/1

3. नृत्याध्याय 327,
संगीतरत्नाकर 7/296-297, नाट्यशास्त्रसंग्रह 426.

4. बालरामभारतम् पृ० 91.

पार्श्व

आचार्य भरत ने पार्श्वाभिनय के भी 5 भेद बताये हैं - नत, समुन्नत, प्रसारित तथा विवर्तित । अन्य आचार्यों ने भी भरत की ही मान्यता का पोंछा किया है । पार्श्वाभिनयों की योजना इस प्रकार है -

विनिवृत्ते त्वपतृतं पार्श्वमर्धशात् भवेत् ।

रत्नानि पार्श्वकर्माणि जठरस्य निबोधत ॥¹

उदर

आचार्य भरत ने क्षाम, ऊल्य तथा पूर्ण तीन प्रकार के उदर अभिनय का निरूपण किया है । नृत्याध्याय, संगीतरत्नाकर तथा नाट्यशास्त्रसंग्रह में रिक्त पूर्ण नामक चौथे भेद का भी निरूपण किया गया है², जबकि बालरामभरतम् में सात भेद बताये गये हैं । ये हैं - पूर्ण, क्षाम, ऊल्य, भुग्न, कम्पित, विह्वल तथा तंकोच ।³ नामा-वली के अनुसार ही इनका स्वल्प है । हास्य स्थलादि में क्षाम की त्वस्था तथा हृष्यातादि स्थिति में ऊल्य की तथा स्थूलतादि में पूर्ण उदर की योजना होती है ।

कटि

आचार्य भरत ने कटि के पाँच प्रकार बताये हैं । छिन्ना, निवृत्ता, रेयिता, कम्पिता, उदाहिता ।⁴ नाट्यशास्त्रसंग्रह, नृत्याध्याय तथा संगीतरत्नाकर में भरत-निरूपित निवृत्ता को विवृत्ता कहाँ शेष विवेकन भरत के ही अनुस्य है । बालराम-भरतम् में चार अन्य तमा, चलिता, विवर्तिता, अपवाहिता का विवेकन प्राप्त है ।

1. नाट्यशास्त्र 10/17.

2. नाट्यशास्त्रसंग्रह 307, नृत्याध्याय 338.
संगीतरत्नाकर 7/307.

3. बालरामभरतम् पृष्ठ 95.

4. नाट्यशास्त्र, 10/21.

नामावली के अनुस्य ही इनका विनियोग है । कटिकर्म की योजना इस प्रकार है - व्यायाम में छिन्ना भ्रान्ति इत्यादि में निवृत्ता, भ्रमणादि में रेचिता नीच प्रकृति के मनुष्यों की गति में प्रकम्पिता तथा स्थूल मनुष्यों एवं स्त्रियों की मलित गति में उद्धाहिता का प्रयोग किया जाता है ।

ऊरु

ऊरु की पाँच अवस्थायें होती हैं - कम्पन, क्लन, स्तम्भन, उद्वर्तन तथा विवर्तन । अन्य आचार्यों ने भरत द्वारा निरूपित मत का ही पालन किया है । नामावली के अनुस्य ही इनका स्वत्व भी है । अध्मात्रों की गति इत्यादि में कम्पन, स्त्री की यथेच्छ गति में क्लन, भय और विधाद की अवस्था में स्तम्भन, व्यायाम तथा ताण्डवनृत्य में उद्वर्तन तथा भ्रान्तादि में निवर्तन की योजना करनी चाहिये ।¹

जंघा

जंघा की पाँच अवस्थायें होती हैं - आवर्तित, नत, क्षिप्त, उद्धाहित तथा परिवृत्त । नामावली के अनुस्य ही इनका स्वत्व भी है । विदूषक की गति में आवर्तित, स्थिति तथा आसन ग्रहण करने में नत की, व्यायाम तथा ताण्डवनृत्य में क्षिप्त की आश्रित गति आदि में उद्धाहित की तथा ताण्डव आदि के प्रस्तुतीकरण में परिवृत्त जंघा की योजना की जाती है ।² नृत्याध्याय, तंगीतरत्नाकरादि में इसके 10 भेद बताये गये हैं ।³

1. नाट्यशास्त्र 10/27-32

2. नाट्यशास्त्र 10/33-39

3. नृत्याध्याय 399, तंगीतरत्नाकर 7/36।

4. नाट्यशास्त्र 10/40-54

पादकर्म

भरत के अनुसार पादकर्म के पाँच भेद हैं उदघटित, तम, अगुत्तसंध, अंचित तथा कुंचित ।¹ नाट्यशास्त्रसंग्रह तथा संगीतरत्नाकर में भरत के अतिरिक्त 7 भेद अन्य आचार्यों के अनुसार इस प्रकार बताये गये हैं - ताडित, घटितोत्तम, घटित, मर्दित, अगुण पारवर्ग इत्यादि ।² भरतार्णव में आचार्य नन्दिकेश्वर ने बाईस प्रकार के पादकर्मों का उल्लेख किया है । इनमें 18: भरतनिर्दिष्ट हैं ।³ बालरामय्यमा ने अभिनय की दृष्टि से पाद के स्थिर तथा अस्थिर विभाजन किये हैं ।⁴

वस्तुतः पाद, जड्या तथा ऊरु इत्यादि का संयोजन अलग-अलग न होकर एक साथ ही होता है । इन सभी की गति पादकर्म से जुड़ी हुई है अर्थात् पैरों की गति अध्या मुद्रा के अनुसार ही इनका अभिनय किया जायेगा । आचार्य भरत स्वयं कहते हैं -

यथा पादः प्रवर्तते तथैवोरुः प्रवर्तते ।
तयोः समानकरणात् पादचारी प्रयोज्यत् ॥⁵

इस प्रकार आचार्यों द्वारा शरीर के विभिन्न अंगों का अभिनय-विधान अत्यन्त विस्तार से प्रस्तुत किया गया है ।

1. नाट्यशास्त्र 10/40-54

2. नाट्यशास्त्रसंग्रह 473, संगीतरत्नाकर 7/10

3. भरतार्णव, 302-305.

4. बालरामय्यमा पृष्ठ 98, 102.

5. नाट्यशास्त्र, 10/56.

ग्रीवाभिनय

श्रुत्यों के भावों तथा व्यवहारादि के अनुसार ग्रीवा के अनेक कर्म होते हैं । सभी ग्रीवाकर्म मस्तक की क्रिया का अनुसरण करते हैं और मस्तक के कर्म ग्रीवा के कर्मों से ही प्रवृत्त होते हैं । ग्रीवाभिनय का उल्लेख नाट्यशास्त्र और अभिनयदर्पण दोनों में ही मिलता है, किन्तु दोनों की संख्या एवं विनियोग में अन्तर है । आचार्य भरत ने ग्रीवा के नौ प्रकार बताये हैं - तमा, नता, उन्नता, प्रस्ता, रेचिता, कुंचिता, धलिता तथा विमृता । इसके विपरीत आचार्य नन्दिकेश्वर ने केवल चार ग्रीवाभिनयों का उल्लेख किया है - तुन्दरी, तिरश्चीना, परिवर्तिता, प्रकम्पिता।¹ दोनों आचार्यों के ग्रीवाकर्म में वैमत्य का कारण कालभेद ही प्रतीत होता है । पर-वर्त्ती होने के कारण आचार्य नन्दिकेश्वर ने उन्हीं कर्मों का उल्लेख किया होगा जो लोक में अधिक प्रचलित होंगे । ग्रीवा का विवेचन आचार्य भरत ने उपाङ्गों के अन्तर्गत किया है । कुछ आचार्यों ने इसकी गणना प्रत्यङ्गों में की है । विष्णुधर्मोत्तरपुराण में ग्रीवा के अभिनय के सात प्रकार बताये हैं - अङ्घित, रेचित मुक्ता, विमृता, घृष्ट, प्रसारित तथा त्तब्ध।² बालरामभरतम् में ग्रीवा के दस भेदों का विवेचन मिलता है।³ किन्तु सभी का आधार भरतकृत विवेचन ही है । नाट्यशास्त्रसंग्रह, तच्च संगीत रत्नाकर इत्यादि में भरतकृत नौ भेदों का ही सम्पादन किया गया है।⁴

1. अभिनयदर्पण 79.

2. विष्णुधर्मोत्तरपुराण 324, 14-15.

3. बालरामभरतम्, पृ० 199.

4. नाट्यशास्त्रसंग्रह 448.

संगीतरत्नाकर 7/329-330.

उपाङ्गाभिनय

मुख्य अभिनय को उपाङ्गाभिनय कहा गया है । आचार्य भरत द्वारा विवेचित उपाङ्गाभिनय ही यहाँ पर प्रस्तुत किया गया है । आचार्य भरत ने मुख्य अभिनय के अन्तर्गत - नेत्र, श्रु, कर्ण, अधर, कपोल और पिबुक की परिगणना की है। उपाङ्गों में नेत्रों का स्थान सर्वाधिक महत्वपूर्ण है । अतः सर्वप्रथम नेत्राभिनय का ही विवेचन प्रस्तुत है -

नेत्राभिनय

नेत्र मनुष्य के आन्तरिक भावों के प्रकटीकरण के श्रेष्ठ माध्यम हैं । नेत्र दर्पण की भाँति हैं जिनमें हृदयगत भाव पूर्णतः प्रतीबिम्बित हो उठता है । इसीलिये आचार्य भरत ने नेत्रों की भाषा तथा भंगिमा में नाट्य की प्रतिष्ठित माना है । नाट्य की वास्तविक तफलता तद्दृश्य की रसानुभूति करना है । अतः नेत्रों के अभिनय के द्वारा यह कार्य तफलतापूर्वक सम्पन्न हो जाता है । इसीलिये आचार्य भरत नेत्रों को विभिन्न भावों तथा रतों का आश्रयभूत मानते हैं ।¹ नेत्र रत तथा भावों की सूक्ष्म अभिव्यक्ति के साधन हैं ।² उत्तरवर्ती प्राच्य नाट्यशास्त्रीयग्रन्थों की तुलना में भरत का नेत्रों का अभिनय-सम्बन्धी विवेचन अत्यन्त सूक्ष्म तथा वैज्ञानिक है । यह विवेचन अत्यन्त व्यापक होने के कारण जीवन के समस्त क्षेत्रों को अपने में समाहित कर लेता है ।

भरत ने 36 प्रकार की दृष्टियों का निरूपण किया है । इनमें आठ रतया

1. नाट्यशास्त्र 8/43

2. नयनादिष्वप्युपाङ्गेषु भावरतबोधकत्वसम्भवात् ।

बालराजभरतम् पृष्ठ 16.

दृष्टियाँ, आठ स्थायिभावका दृष्टियाँ तथा बीस तंचारिभावका दृष्टियाँ हैं ।¹
 अभिनयदर्पण में दृष्टि के मात्र आठ भेदों का उल्लेख प्राप्त है - सम, आलोक्ति,
 तापी, प्रलोक्ति, निमीलित, उल्लोक्ति, अनुवृत्त तथा अवलोक्ति ।² नाट्य-
 शास्त्र में मन्दिकेश्वर द्वारा परिगणित दृष्टिभेद दशभिः के नाम से विवेचित है ।
 आचार्य भरत कहते हैं -

‘इत्येष दशनिविधिः सर्वभाववृत्ताग्रयः ।’³

अतः स्पष्ट है कि भरतकृत दृष्टि के अभिनय का विवेचन अत्युत्तम है । अन्य
 आचार्यों में भरत की दृष्टि की तीक्ष्णता का अभाव है । विभिन्न भावों को नेत्रों
 के माध्यम से अभिव्यक्त करना एक अत्यधिक सुवचनसाध्य कार्य है । अतः यह विध्य
 तार्किक-अभिनय का प्रतीक होता है, तथापि समस्त भाव नेत्रों की विभिन्न भंमि-
 मात्रों के माध्यम से व्यक्त किये जाते हैं । अतः आङ्गिक केटाओं से सम्बन्ध होने
 के कारण इन्हें आङ्गिक अभिनय के अन्दर विवेचित किया गया है जो कि सर्वथा उप-
 युक्त है । भरतकृत दृष्टि-विवेचन इस प्रकार है -

रताभिव्यञ्जक दृष्टियाँ

आचार्य भरत ने आठ रतों को अभिव्यक्त करने वाली दृष्टियों की परिगणना
 इस प्रकार की है । हर्ष एवं प्रताप से उद्भूत झुंजार रत का प्रकट करने वाली दृष्टि
 कान्ता है । भयानक रत को अभिव्यक्त करने वाली दृष्टि भयानका है । हास्य
 रत को प्रकट करने वाली, आहुंषित घुटों एवं विभ्रान्त तारकों वाली दृष्टि हास्या
 दृष्टि है । कलम रत को अभिव्यक्त करने वाली गिरते हुये अशु बरपादि लक्ष्णों से

1. नाट्यशास्त्र, 8/94

2. अभिनयदर्पण, 66

3. नाट्यशास्त्र 8/104-108.

न्विता, ग्लाना, शङ्किता, विवर्णा, मुकुता, कुंचिता, अभितप्ता, विह्वला, ललिता, वितर्किता, अधमुकुता, विभ्रान्ता, विप्लुता, आकेकरा, विकोशा, प्रस्ता तथा मदिरा ।

इन तंघरीभावजा दृष्टियों का स्वल्प एवं विनियोग इनके नाम के अनुस्य ही हैं । जैसे - किसी भी बाह्य पदार्थ को न ग्रहण करने वाली दृष्टि शून्या है । बाकेकरा दृष्टि का अर्थ है - अधनिमीलित दृष्टि । नामानुस्य ही इसका विधान किया गया है -

आकुञ्चित पुटापाङ्गा तद्गतार्धनिमेषिणी ।
मुहुर्व्यापृत्ततारा य दृष्टिराकेकरा स्मृता ॥¹

ऐसी दृष्टि का उल्लेख मुद्राराक्षस में मिलता है -

'निद्राच्छेदाभिताग्रा विरमवतु हरेर्दृष्टिराकेकरा ॥'²

चिन्ता में अभितप्ता अथवा शून्या दृष्टि का प्रयोग होता है तथा शंका में शङ्किता की, विषाद में विषादिनी तंघरीभावजा दृष्टि का प्रयोग होता है ।

अन्य नेत्राङ्ग

आचार्य भरत ने अन्य नेत्राङ्ग जैसे ताराकर्म अर्थात् पुतलियों की छेदाङ्गों का भी विवेचन किया है । ये ताराकर्म दो प्रकार के हैं - आत्मनिष्ठ और विषयाभि-
मुख । रसाभिव्यंजक आत्मनिष्ठ ताराकर्म नौ प्रकार के हैं जैसे वृत्ताकार घुमाना, त्रिकोण घुमाना, अन्दर खींचना, बाहर निकालना, ऊपर उठाना, नीचे लाना इत्यादि।

1. नाट्यशास्त्र 8/78

2. मुद्राराक्षस 3/21.

विविध भावाभिव्यंजक विध्याभिर्युक्त ताराकर्म के आठ भेद माने गये हैं, जैसे कटाक्षयुक्त परावर्तित, कभी उभर तथा कभी दोनों पार्श्व में ।

भरतमुनि ने पलकों के नौ प्रभेद दिखाते हुये उतकी अभिनय-योजना दिखावाई है । जैसे निमेष, उन्मेष तथा विवर्तिन की क्रोधभाव में तथा प्रसृत की हर्षभाव में इत्यादि ।

पुत्तलियों तथा पलकों के अनुसार होने वाले भू कर्मों का उल्लेख भी नाट्यशास्त्र में प्राप्त होता है । जैसे-क्रोध, वितर्क, डेना, लीला, सहज अकलोक्य तथा ब्रवण की दशा में दोनों भूकृतियों को उठाकर उत्तम की योजना की जाती है । अतृषा, बुगुप्ता, हास तथा तुगन्धित पदार्थों के सूँघने की दशा में पातन की योजना होती है । क्रोध के विध्य तथा दीप्त प्रदेश में भूकृती के दोनों मूर्तों को ऊपर चढ़ाकर भूकृती की योजना होती है । भू कर्म के सात भेद किये गये हैं । इनका आधार इनकी विभिन्न फेटायें हैं ।

दृष्टि कर्म : प्रयोग-पक्ष

वस्तुतः नाट्य में रस वर्णना हेतु इन सभी दृष्टियों एवं अन्य नेत्राङ्गों का समन्वित अभिनय किया जाता है । स्थाविभावजा, तंवारिभावजा तारा, दर्शन, घृष्ट और भू का अभिनय भावों के स्वल्प के अनुकूल समन्वित अथवा पृथक् दोनों ही स्थितियों में हो सकता है । अभिज्ञानशाकुन्तलम् के प्रथम का यह प्रसंग नेत्राभिनय के तन्त्रभ में दर्शनीय है -

‘शकुन्तला राजानमलोकयन्ती तत्प्राजं विलम्ब्य सह लक्ष्मीभ्यां निष्क्रान्ता।’

दृश्यन्त के द्वारा शकुन्तला की इस दृष्टि का वर्णन भी किया जाता है -

‘त्निग्धं वीक्षितमन्यतोऽपि नयने यत्प्रेरयन्त्या तथा

× × × × × × ×

तर्पेत् तत् किं यत्परायणमहो कामी स्वतां पश्यति ॥

प्रस्तुत स्थल शृंगार रस का प्रसंग है । अतः यहाँ पर कान्ता दृष्टि का अभिप्रेत किया जायगा । रतिभावना दृष्टि का भी समन्वय होगा तथा लज्जान्विता तंघारिभावना का अभिप्रेत भी संयुक्त होगा । ताराकर्म चूँकि कटाक्षयुक्त है, अतः विवर्तन नामक ताराकर्म होगा । दृष्टि की स्वाभाविक अवस्था होने के कारण पुटकर्म सम होगा तथा दोनों भ्रूटियों को छोड़े तंघालन के द्वारा मधुरता के विस्तार को ‘पल्लव-भ्रूकर्म’ के द्वारा सम्पादित किया जायेगा ।

इसी तरह अभिधानशाकुन्तलम् में ही यह स्थल भी नेत्राभिप्रेत की दृष्टि से दर्शनीय है -

राजा - यतो यतः ध्वजगोऽभिप्रेतते

ततस्ततः प्रेरितयामोष्मा ।

विवर्तितभ्रुरियमय शिखरी

भ्यादकामाऽपि हि दृष्टिविभ्रमम् ॥

× × × × × × ×

जलापाङ्गां दृष्टिं तृणति बहुशो वेपथुमतीम् ।²

भ्रमर से भयभीत शकुन्तला के नेत्र एवं नेत्राङ्गों का यहाँ पर दुष्यन्त द्वारा

1. अभिधानशाकुन्तल, अंक 2, पृ० 92.

2. अभिधानशाकुन्तल, अंक 1, पृ० 50.

वर्णन किया है। यहाँ भय नामक स्थायीभाव को व्यक्त करने वाली भयान्विता दृष्टि है -

'चित्फारितोभयपुटा भयकम्पिता तारका ।
निष्क्रान्तमया दृष्टिस्तु भयभावे भयान्विता ॥'¹

शक्तिता संयारीभावजा दृष्टि का समन्वय है -

'किञ्चिच्छया स्थिरा किञ्चिदुद्वेगता तिर्यगायता ।
गूढा यकित्तारा व शङ्किता दृष्टिरिष्यते ॥'²

'विवर्त्तनं कटाक्षस्तु' अतः यहाँ पर विवर्त्तन नामक पुतली का कार्य भी समन्वित है -

'वतुरं किञ्चिदुच्छवासान्ममुरायतता भ्रुवोः'³

अतः यहाँ पर 'वतुर' नामक भ्रु कर्म है।

अभिधानशाकुन्तलम् का यह प्रथम नेत्राभिनय की दृष्टि से अत्यन्त मर्मस्पर्शी है जहाँ पर दुःख्यन्त के द्वारा राजदरबार में लांछित की गई एवं गुरुशिष्य के द्वारा उच्च स्वर में पीछे आने से रोकी गई अतहाय अवस्था वाली शकुन्तला की दृष्टि उसके हृदय की अतीव पीड़ा को व्यक्त करती है। इस दृष्टि का उल्लेख दुःख्यन्त के द्वारा इस प्रकार किया जाता है -

1. नाट्यशास्त्र 8/58

2. नाट्यशास्त्र 8/67

3. नाट्यशास्त्र 8/99, 120.

राजा -

इतः प्रत्यादेशात् स्वजनमनुगन्तुं व्यवतिता
स्थिता तिष्ठेत्पुण्यदति गुरुशिष्ये गुरुसमे ।
पुनर्दृष्टिं वाच्यपुनरनुधा मर्षितवती
मयि कुरे यत्तत् सविधमिह शल्यं दहति माम् ॥ ¹

यहाँ पर विधादिनी तंवारिभाक्का दृष्टि का प्रयोग होगा -

'विधादविस्तीर्णमुटा पर्यस्तान्ता निमेषिणी ।
किञ्चिन्निष्ठव्यतारा च काया दृष्टिर्विधादिनी ॥ ²

राम के द्वारा तीता को पुनः सहयोगिणी के रूप में स्वीकार कर लिये जाने पर तीता के हृदय में अनेक भाव एक साथ उदित होते हैं । इस अवसर पर वाल्मीकि कुश एवं लव को लेकर प्रवेश करते हैं । सभी परिवार के सदस्य एवं गुरुजनों की उपस्थिति में तीता की हृदय की गति विचित्र हो जाती है । इस स्थल पर उनके नेत्रों के द्वारा ही हृदयगत भाव प्रकट होते हैं । वाणी उत्पन्न हो जाती है -

'तीता - ।सहर्षकल्पादभुतं विनीर्ष्य।

कथं तातः ? कथं जाती ?

अतीत की स्मृति कल्पा को उत्पन्न कर रही है, वर्तमान अत्यन्त सुखद होने के कारण हर्षद है तथा अपनी परिवर्तित भाग्य की गति पर आश्चर्य भी है । अतः यहाँ पर हास्या, कल्पा, एवं अद्भुता तीनों ही रसाभिव्यंजक दृष्टियों का अभिनय किया जायेगा ।

1. अभिज्ञानशाकुन्तल 6/9

2. नाट्यशास्त्र 8/68

भरतकृत सम्पूर्ण नेत्र एवं नेत्राङ्गों का विवेक अपने आपमें अपूर्व है । दृष्टियों के कर्मों का इतना अधिक विस्तृत एवं सूक्ष्म विवेक भरत के प्राद्वत ज्ञान का परिचायक ही है ।

अन्य उपाङ्गाभिनय

आचार्य भरत ने आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत नेत्र एवं नेत्राङ्गों के अतिरिक्त अन्य उपाङ्गों का भी विवेक प्रस्तुत किया है । मुखमण्डल में जाने वाले उपाङ्ग यथा नातिका, कपोल, अधरोष्ठ तथा चिबुक इत्यादि का लक्षण एवं विनियोग अत्यन्त सूक्ष्मता से विवेचित है । मानव के हृदय में स्थित भाव, तदनुसृत उसकी शारीरिक स्थिति क्या होती है, इसका आचार्य भरत को व्यापक ज्ञान था आचार्य भरत ने नातिका के छः प्रकार के कर्म बताये हैं - नता, मन्दा, विकृष्टा, तीक्ष्णवाता, विकृ-
ण्णता तथा स्वाभाविका ।¹ ये सभी लक्षण लोक प्रचलित स्वभावानुसृत ही हैं ।² वस्तुतः विन्ता, औत्सुक्य या शोकादि की अवस्था में मूढ्य की नातिका स्थिर अवस्था में ही होती है । तीव्रमन्द, क्रोध, भय अथवा पीड़ा की अवस्था में स्वात की गति अत्यन्त तीव्र हो जाती है । अतः नातिका के पुट स्वाभाविक रूप में फूल । विकृष्टा । जाते हैं । तीक्ष्णवात । तीक्ष्णवाता । लेने में स्वात को नातापुटों में लींचा जाता है । जुगुप्सा तथा अतृप्ता की स्थिति में नातापुट स्वाभाविक रूप से संकुचित हो जाते हैं तथा सहस्रभाव में तो नातापुटों की 'तमा' दृशा होती है ।³ इस तरह आचार्य भरत ने नातापुटों द्वारा सम्पादित किये जाने वाले विविध अभिनय-कर्मों का सम्पादन किया है ।

मानव के मुखमण्डल में कपोलों का भी अपना महत्व है । आचार्य भरत ने कपोलकर्म छः प्रकार के बताये हैं - क्षाम, पुष्प, पूर्ण, कम्पित, कुञ्चित तथा तम ।⁴

1. नाट्यशास्त्र 8/128

2. नाट्यशास्त्र 8/129-130

3. नाट्यशास्त्र 8/131-133

4. नाट्यशास्त्र 8/137.

दुःख की अवस्था में मनुष्य का शरीर हो जाता है । अतः आचार्य भरत ने दुःख में क्षाम कपोल की योजना स्वीकार की है । हर्षावस्था में कुल्ल की उल्लाह तथा गर्व में पूर्ण की, रोष तथा हर्ष में कम्पित की, रोमांच, त्वर, शीत भय तथा ज्वर में कुंचित की तथा शेषभावों में तम कपोल की योजना की जानी चाहिये ।¹

अधरोष्ठ के अभिनय का विवेचन भी नाट्यशास्त्र में प्राप्त होता है - विवर्तन, कम्पन, विसर्ग, विनिगूहन तन्दुलक तथा तमुद्भक । असूया, वेदना, तज्जादि में विवर्तन, वेदना, शीत, भयादि में कम्पन, स्त्रियों के विलास, बिब्वोह तथा बंजन में विसर्ग आयास में विनिगूहन, क्रोधादि में तन्दुलक तथा अनुकम्पा, अभिनन्दनादि में तमुद्भक की योजना की जाती है ।²

विष्णु के कर्म सात प्रकार के विवेचित हैं - कुट्टन, छडन, छिन्न, चुक्कित, लेहित, तम तथा दण्ड । भय शीत तथा ज्वर में कुट्टन अर्थात् दाँतों का कड़कड़ाना, भ्रम में छडन, व्याधि भय, शीत व्यायामादि में छिन्न अर्थात् दाँतों को कतर मिलाना इत्यादि दाँतों की क्रिया के अनुसार ही विष्णु के लक्षण बताये गये हैं ।³

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत अङ्गों एवं उपाङ्गों का अभिनय अत्यन्त विस्तृत एवं वैज्ञानिक है । उनकी सूक्ष्म दृष्टि से कोई भी अंग अक्षुता नहीं रहा है । यही कारण है कि परवर्ती आचार्यों ने भरत का ही अनुकरण किया है ।

1. नाट्यशास्त्र 8/138

2. नाट्यशास्त्र 8/142-144

3. नाट्यशास्त्र 8/148-150.

मुखराग

शाखा, उद्गम तथा उपाद्गम के द्वारा अभिनय का अच्छी प्रकार से समझाने करने पर भी यदि वे मुखराग से रहित हों तो शोभा को प्राप्त नहीं करते हैं। शरीराभिनय को अल्पमात्रा में प्रस्तुत करते हुये भी यदि मुखराग के अभिनय से युक्त रखा जाय तो रात्रि में चन्द्र के समान दिगुज्जित शोभा को प्राप्त करता है।¹ आचार्य भरत ने मुखराग के चार प्रकार बताये हैं - स्वाभाविक, प्रतन्न, रक्त तथा श्याम। स्वाभाविक मुखराग की स्वाभाविक अभिनय में, मध्यस्थ आदि भाव में, प्रतन्न मुखराग की उद्विग्न, हास्य तथा शृंगार में, रक्त मुखराग की वीर, रौद्र रत और म्ल, कल्मः, श्याम मुखराग की भयानक तथा बीभत्त रत में योजना की जानी चाहिये।² विभिन्न भावों एवं रतानुसूल ही मुखराग का अभिनय विधान किया जाता है। भाव-प्रकाशन में मुखराग के स्वत्व को अधिक स्पष्ट किया गया है। जैसे-भावों से रहित स्वाभाविक रूप से प्रस्तुत किया गया मुखराग स्वाभाविक कहलाता है। जहाँ स्मित-युक्ता बोलती हुई ती कान्ति छिटकती है तथा राग से भरे हुये स्निग्ध दृष्टि वाले नेत्र रहते हैं, वह प्रतन्न मुखराग है। जहाँ पर पत्नीने की झुँझ बमकती है, रोध से नेत्र लाल रहते हैं। दोनों कपोल लाल रहते हैं, श्वात गर्म निकलती है उसे रक्त मुखराग कहते हैं। जिसमें मुक की कान्ति शुष्क हो जाती है, अधर मलिन हो जाते हैं, श्वात मन्द रहती है उसे श्याम मुखराग कहते हैं।³

इस प्रकार मुखराग का अभिनय रतात्मक चित्तवृत्ति के प्रकाशन हेतु उत्तमन्त महत्वपूर्ण है।

1. नाट्यशास्त्र 8/165

2. नाट्यशास्त्र 8/160-162

3. भावप्रकाशन 3/104.

चारी विधान

किसी आङ्गिक चेष्टा का सम्पादन करते समय या केवल वही अङ्ग चेष्टा में रहता है ? अन्य अङ्गों की अवस्था उस समय कैसी होती है ? यह प्रश्न मन में सहज भाव से उठते हैं । आचार्य भरत ने इसी समस्या का समाधान प्रस्तुत करते हुये चारी-विधान प्रस्तुत किया है । आङ्गिक अभिनय को सम्पादित करते समय शरीर के विभिन्न अङ्ग एक विशिष्ट गतिमान अवस्था में रहते हैं । जैसे - हस्ताभिनय को सम्पादित करते समय केवल मुद्रा प्रस्तुत करने^{वाला} हाथ ही सक्रिय अवस्था में हो यह आवश्यक नहीं है, अपितु सम्पूर्ण शरीर उस मुद्रा को पूर्णता प्रदान करने के लिये एक विशिष्ट लय में गतिमान होगा । किसी भी आङ्गिक अभिनय का जब सम्पादन किया जाता है तब अन्य अङ्ग गौण स्वरूप में ही उस क्रिया का अनुगमन करते हैं । चर धातु से ओणादिक अन् प्रत्यय से भिन्न 'इ' को डीप् कर चारी शब्द निष्पन्न होता है । अतः चारी से तात्पर्य करना या शरीर की गतिशीलता से है । एकादश अध्याय में आचार्य भरत कहते हैं - पैर, जंघा, ऊरु तथा कटि इत्यादि अंगों की एक साथ चलनात्मक चेष्टा चारी कहलाती है । क्योंकि यह विधान से युक्त होकर अंगों को परस्पर सम्बद्ध करती है अतः व्यायाम कहलाती है ।¹

व्यायाम शब्द का अर्थ है 'व्यायच्छते' इति उदात्त अनुगत होना इसका तात्पर्य यह हुआ कि शरीर के विभिन्न चारी अंग एक दूसरे का अनुकरण करते हैं । आचार्य भरत ने चारी-विधान का सूक्ष्म विवरण प्रस्तुत करके मानों अभिनेता की महती समस्या का हल प्रस्तुत कर दिया है । चारी के महत्त्व को इंगित करते हुये आचार्य भरत ने कहा भी है कि 'नाट्य' के रूप में जो भी वर्णित है, उसे चारी में ही समाविष्ट

1. सर्व पादस्य जङ्घाया उरोः कट्यास्तथैव च ।
समानकरणे चेष्टा चारीति परिकीर्तिता ॥
- विधानोपगताश्चारी व्यायच्छन्ते परस्परम् ।
यत्मादङ्गतमायुस्तत्तात्माद् व्यायाम उच्यते ॥

नाट्यशास्त्र ॥१-२.

सम्झना चाहिये, क्योंकि कोई भी नाट्य का विभाग चारी के बिना नहीं हो सकता ।¹

चारीविधान नाट्यशास्त्र में 2 प्रकार के बताये गये हैं । भौमी चारी तथा आकाशिकी चारी । भौमी चारी से तात्पर्य है भूमि पर सम्पादित होने वाले क्रियाकलाप तथा आकाशिकी चारी से तात्पर्य है आकाश की ओर उन्मुख होकर सम्पादित किये जाने वाले क्रिया-कलाप ।

नाट्यशास्त्र में भौमीचारी तथा आकाशिकी चारी के बत्तीस प्रकार बताये हैं । नृत्याध्याय में भरतनिरूपित चारियों के अतिरिक्त 35 देशी भूमि चारी और 19 देशी आकाशिकी चारी एवं 25 मुख्यचारियाँ बतायी हैं ।² तंजीतरत्नाकर में 86 चारियों का उल्लेख है ।³ नाट्यशास्त्रतंगुह में चारियों के दो विभाग किये गये हैं - मार्गचारी तथा देशीचारी मार्गचारी के तोलह भौमी और तोलह आकाशिकी भेटों का उल्लेख किया है । देशी चारी के पैंतीस देशी भौमी और उन्नीस देशी आकाशिकी भेट बताये हैं ।⁴ भरतार्णव में आचार्य नन्दिदेव ने तोलह भौमी चारी और आकाशचारी बताई है ।⁵ अभिनवदर्पण में चारी के आठ प्रकार बताये गये हैं।⁶ भरत द्वारा निरूपित चारियाँ ही अन्य आचार्यों द्वारा विवेचन की आधारशिला है ।

1. नाट्यशास्त्र 11/ 6

2. नृत्याध्याय 954-969, 1083-1087

3. तंजीतरत्नाकर 7/902-916

4. नाट्यशास्त्रतंगुह भाग 2, पृ० 68

5. भरतार्णव 498-501

6. अभिनवदर्पण 298-300.

भरत द्वारा परिगणित सौलह भौमी चारियाँ इस प्रकार हैं - तम्मादा, स्थिताचर्ता, शकटास्या, अध्यधिका, पाष्णाति, विप्यवा, सलकाङ्गीडिता, ब्दा, उस्दवृत्ता, अड्डिता, उत्स्पन्दिता, जनिता, स्पन्दिता, अपस्पन्दिता, तमोत्तारित मत्तली तथा मत्तली ।¹

भौमी चारी का प्रयोग मुख्य रूप से करणाजित नृत्य तथा उन्म युद्ध में होता है ।² आकाशिकी चारी 16 प्रकार की होती हैं - अतिङ्गान्ता, अपङ्गान्ता, पार्श्व-ङ्गान्ता, ऊर्ध्वानु, तूणी नुरपादिका, दोलपादा, आक्षिप्ता, आषिदा, उद्वृता, विपुद्भान्ता, अनाता, भ्रमंश्रतिता, हरिणीप्लुता दण्डा तथा भ्रमरी ।³ आकाशिकी चारी का प्रयोग नलित आङ्गिक क्रियाओं के प्रतंग में तथा धनुष, वज्र, अति आदि शस्त्रों के चाने के युद्धगत व्यापार में किया जाता है ।⁴

इस प्रकार चारी के द्वारा नृत्त तो व्याप्त है ही, गति तथा शस्त्रों का फेंकना, युद्ध करना इत्यादि उद्योगों की अभिव्यक्ति भी चारी के माध्यम से प्रस्तुत की जाती है ।

स्थान

पादस्थिष के अनुसार ही शरीर की स्थिति परिवर्तित होती रहती है । अतः तदनुसृत शारीरिक स्थिति को बताने के लिये ही स्थानकों का विवेचन किया गया है । 'स्थान' शब्द भाव, अधिकरण या करण अर्थ में व्युत्पन्न है - स्थीयते अत्र इति स्थानानि, तिष्ठन्त्येषु इति स्थानानि, तिष्ठन्त्येभिरिति स्थानानि । अतः स्थानक के द्वारा कायस्थानिवेश होता है ।⁵

1. नाट्यशास्त्र 11/8-9

2. एता भौम्यः स्मृताश्चारी निगुह करणाज्याः नाट्यशास्त्र, 11/29.

3. नाट्यशास्त्र 11/10-13.

4. नाट्यशास्त्र 11/50

5. नाट्यशास्त्र भाग 2, अभिनवभारती पृ० 107.

स्थानकों के तीन विभाग किये गये हैं - स्थित, उपविष्ट और सुप्त स्थानक।¹ स्थित स्थानकों के अन्तर्गत स्त्री तथा पुरुष पात्रों की रङ्गमंच पर विज्राय की अवस्था में खड़े होने की विभिन्न मुद्राओं का विवेचन किया गया है। पुरुष पात्रों के 6 प्रकार के तथा स्त्रियों के तीन प्रकार के स्थानकों का निरूपण किया गया है। पुरुष पात्रों के लिये स्थित स्थानक ये हैं - वैष्णव, तन्माद, वैशाख, मण्डल, जालीढ़, प्रत्या-लीढ़।² स्त्री पात्रों के लिये तीन स्थानक है - आयत, अवहित्थ तथा अश्वकुन्त।³

भरत के द्वारा रंगमंच पर बैठने के लिये नौ प्रकार के उपविष्ट स्थानक बताये हैं। इन स्थानकों का आधार आन्तरिक मनोदशा तथा विविध क्रियाएँ हैं। मान-तिक स्थिति के अनुकूल ही मनुष्य के बैठने की मुद्रा होती है। जैसे - शोकभाव में धिक्क को दोनों हाथों का सहारा देकर तिर को कन्धे पर सहारा देते हुये शरीर स्थित रहता है। इसी प्रकार स्वस्थदशा, पिपारावस्था, मूर्च्छा, व्याधि, लज्जा, धार्मिकक्रिया आदि में बैठने की क्रिया पृथक्-पृथक् होती है अतः तदनुकूल ही उपविष्ट स्थानकों का विवेचन किया गया है। इसी प्रकार रंगमंच पर सुप्तावस्था का प्रदर्शन करने के लिये छः प्रकार के सुप्तास्थानक-आकुंचित, तम, प्रतारित, विवर्तित, उद्वाहित और नत हैं।⁴ शयनावस्था में यद्यपि शरीर फेक्टरहित होता है तथापि शयनावस्था उसकी आन्तरिक मनोदशा को संकेतित करती हैं तथा विविध भावों को प्रकट करती है। जैसे ठण्ड में ठिठुरते हुए मनुष्य की शयनावस्था आकुंचित ही होगी।⁵ आनन्द-युक्ता निरिचिन्ता निद्रा की अवस्था में जंघाओं को प्रतारित करके सोने से 'प्रतारित -

1. स्थानकानि त्रिधा भवन्ति - नाट्यशास्त्रसंग्रह, भाग 2, पृ० 3.

2. नाट्यशास्त्र 11/51, विष्णुपुराण 3.21.1

3. नाट्यशास्त्र 13/160

4. नाट्यशास्त्र 13/121

5. नाट्यशास्त्र 13/222, तन्वीतरत्नाकर 7.1107
नृत्याध्याय 945.

'स्थान' का प्रयोग होता है ।¹ आतस्य, ब्रम इत्यादि की दशा का प्रदर्शन करने के लिये 'नत-स्थान' का अभिनय होगा अर्थात् दोनों जड़घार्यें थोड़ी प्रसारित तथा दोनों हाथ शिथिल अवस्था में होंगे ।² इस प्रकार इन तन्मूर्ण स्थानकों का भरतकृत विवेचन अभिनय ताम्बूरी की दृष्टि से अत्यन्त उपादेय है ।

गतिविधान

प्रत्येक जीव की सत्त्व तथा प्रकृति के अनुस्यू ही गति प्रचार होता है । मनुष्य के व्यक्तित्व का प्रथम प्रभाव किसी के ऊपर उसके क्रियाकलापों से ही पड़ता है । व्यक्ति की फेदार्यें ही उसके उत्तम या अधम होने की सूचक होती हैं । यही अन्तर्दृष्टि रखकर ही आचार्य भरत ने उत्तम, मध्यम एवं अधम श्रेणी के पात्रों का गति-प्रचार विधान का विवेचन पृथक्-पृथक् प्रस्तुत किया है । गुण एवं सत्त्व के अनुस्यू उत्तमपात्रों में परिगणनीय राजा, मंत्री, वणिक् तत्त्वही के गतिप्रचार का विधान किया गया है । शारीरिक स्थिति के अनुस्यू युद्ध, स्थूल, कृष्ण, मत्त, उन्मत्त, पश्यु, वाक्मन, कुब्ज एवं क्षब्ज पुरुष इत्यादि का गति प्रचार होता है । शकार, घेट, विदूषक, कंयुकी तथा दास पात्रों की गतियों का विवेचन भी प्राप्य है । गतिविधान के अन्तर्गत पुरुष और स्त्री पात्रों की गति के साथ ही विभिन्न रतों, अवस्थाओं और तान, क्ला और लय का विवेचन भी किया गया है । मनुष्य की मनःस्थिति, अवस्था एवं काल आदि में परिवर्तन के साथ ही उसकी गति परिवर्तित हो जाती है । पात्रों के प्रवेश काल से लेकर निष्क्रमणकाल तक की विभिन्न गतियों का विस्तृत विवेचन किया गया है ।³

1. नाट्यशास्त्र 13/224, संगीतरत्नाकर 7.1108
नृत्याध्याय 946, नाट्यशास्त्रसंग्रह 76-77.

2. नाट्यशास्त्र 13/227, विष्णुसुराज 3.21.7
संगीतरत्नाकर 1110-11.

3. नाट्यशास्त्र 13/4-13.

गति में पादक्षेप अर्थात् पैरों की दूरी उत्तमात्रों के लिये चार ताल, मध्यम पात्रों के लिये दो ताल और अधम पात्रों के लिये एक ताल बताई गई है।¹ पादक्षेप में कला तमय। उत्तमात्रों के लिये चार कला मध्यम पात्रों के लिये दो कला एवं अधम पात्रों के लिये एक कला का तमय रहना चाहिये।² इसी प्रकार तय में भी विभिन्नता होती है।³ वस्तुतः यह विशेषण अत्यधिक तात्त्विक है क्योंकि उत्तम प्रकृति के पात्रों की चेष्टाओं में गम्भीरता एवं शिष्टता होती है अतः उनकी चेष्टायें अन्य प्रकृति के पात्रों की अपेक्षा मन्दगति से गम्भीरता युक्त होती है।

मनुष्य की आन्तरिक मनोदशा भी उसके बाह्य व्यवहार को निर्देशित तथा प्रभावित करती है। अतः आचार्य भरत ने विभिन्न रतों के अनुकूल गति प्रकार का विवेचन किया है।

रत एवं गति प्रकार - सिद्धान्त एवं प्रयोग

मनुष्य के हृदयस्थ भाव उसकी शारीरिक गतिविधियों द्वारा प्रकट होते हैं। मनुष्य के हृदय का दुःख वा आनन्द का उसकी शारीरिक चेष्टायें स्पष्ट रूप से संकेत कर देती हैं। जैसे झुंकार रत में व्यक्तित्व के अनुस्यू ही कायिक चेष्टायें होंगी। अप्रच्छन्न मनुष्य के मन में आनन्द का अतिरेक होने के कारण नितर्गतः उसकी गति में ललित भाव आ जाता है, उसके सभी अंग तौछव से मुक्त हो जाते हैं। उसकी गति बय एवं ताल से युक्त हो जाती है।⁴ इसके विपरीत प्रच्छन्न कामी, जिसके हृदय में भेद छुलने का भय व्याप्त रहता है, उसका शरीर निश्चय ही मन की भययुक्त दशा के

1. नाट्यशास्त्र 13/9

2. नाट्यशास्त्र 13/10-11

3. नाट्यशास्त्र 13/12-13

4. नाट्यशास्त्र 13/41-44

कारण कम्यत होगा तथा पैर लड़कड़ाते रहेंगे ।¹ इसी प्रकार रौद्ररत में भावानुस्य गति जंड रहेगी ।² बीभत्त रत में पात्र की गति तर्कुंचित रहती है, क्योंकि उसके मन में अग्रहण की भावना व्याप्त रहती है ।³ वीर रत की गति उत्तम तथा वीर पुरुषों की स्वाभाविक गति है तथापि उत्ताह का भाव होने से उत्तम पात्रों की गति में पैरों की शीघ्रतापूर्वक अडठाकर आगे बढ़ाया जाता है । इसी तरह मित्रमय तथा हर्ष में मध्यम तथा अधम पात्रों की पैरों की गति लड़कड़ाती हुई रहती है ।⁴ कर्ण रत में अधम तथा स्त्री-पात्रों की पैरों की गति गिथिल रहती है । उत्तम पात्र की गति दुःख के आवेग में भी धैर्ययुक्त होती है, अस्तिजों के ताप निःश्वसत तथा अपर देखते हुये होती है, किन्तु शरीर-तौष्ठ्य का लक्षण नहीं होता है जबकि मध्यम पात्रों की गति घूर्णमद की स्थिति में होती है ।⁵ भयानक रत में स्त्री तथा तत्त्वहीन मनुष्य पैरों को शीघ्रता से घंज या अस्थिर गति से ही रखते हैं ।⁶ इस प्रकार भरत के द्वारा प्रस्तुत रतानुतारी गति-विधान अत्यन्त मनोवैज्ञानिक एवं तार-युक्त है तथा मनुष्य की अन्तःप्रकृति एवं बाह्य प्रकृति के समन्वय की स्पष्ट झाँकी प्रस्तुत करती है। इस सन्दर्भ के प्रयोग दृष्टव्य हैं, जैसे मुच्छकटिकम् में अभिशारिका के स्व में वसन्तसेना का वास्तव्य से मिलने जाने पर उसके मन स्थित रति का भाव होने के कारण उसकी गति ललित तथा अंग तौष्ठ्य से युक्त होने -

‘वसन्तसेना - कण्ठर निर्लज्जत्वं यन्मां दधितस्य वैश्वं गच्छन्तीम् ।

स्तनितेन भीषयित्वा धाराहस्तेः परामुञ्चति ॥

1. नाट्यशास्त्र 13/45-47

2. नाट्यशास्त्र 13/55-56

3. नाट्यशास्त्र 13/57-58

4. नाट्यशास्त्र 13/60

5. नाट्यशास्त्र 13/61-62

6. नाट्यशास्त्र 13/70-75

7. मुच्छकटिकम् 5/28.

इसके विपरीत रत्नावली में पुच्छन्न स्व वाली नागरिका की गति में उसके पैर अस्थिर होंगे, क्योंकि उसका हृदय भेद करने के भय के कारण संकायुक्त है -

‘नागरिका - ।तोदेगम् दिष्टया। नाहमेन विरयिष्टेवीवेकेणास्या विवज-
शालिकाया निष्कामन्ती केनापि लक्षिताऽस्मि ।’

वीर रत्न की गति में पैरों को शीघ्रतापूर्वक उठाकर बढ़ाया जाता है - उत्तर-
रामचरित में लव की इसी तरह की गति उस समय दृष्टव्य है, जबकि चन्द्रकेतु उसे युद्ध
में पुनौती देता है -

लव ।तद्वक्ष्येभ्रमं परावृत्य। अहो । महानुभावस्य पुत्रन्नकक्षां वीरवज्र-
प्रयुज्जितर्विकर्तनकुलकुमारस्य । तत् किमेभिरेनमेव तावत् तस्मादयामि ।

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत गति विधान अभिनेता के लिये अत्यन्त उपयोगी
है साथ ही यह निर्देशक को भी अन्तर्दृष्टि प्रदान करता है ।

देश एवं काल के अनुसार गति प्रचार सिद्धान्त एवं प्रयोग

नाट्य जीवन का ही प्रतिबिम्ब-स्वरूप होता है । किन्तु नाट्य एक क्ला-
सिक प्रस्तुतीकरण है, अतः रंगमंच पर यथार्थ जीवन की प्रत्येक वस्तु को यथार्थ रूप में
प्रस्तुत कर पाना अत्यन्त दुष्कर कार्य है । इसीलिये नाट्य में नाट्यमिमीता का
आश्रय लिया जाता है । तत्कालीन समाज में रथ का प्रयोग एक अत्यन्त लोकप्रिय
जन था, किन्तु इसको रंगमंच पर प्रस्तुत करना दुष्कर कार्य है । आचार्य भरत ने
इनके लिये आचार्य विधि प्रस्तुत की, जिसका विवेक आचार्याभिनय के अन्तर्गत किया
गया है । इन रथ अथवा नौका इत्यादि को वास्तविक नहीं है पर आरोहण अथवा

1. रत्नावली अंक 3, पृष्ठ 185.

2. उत्तररामचरित, अंक 5, पृष्ठ 265.

अवतरण का अभिनय करना सरल कार्य नहीं है। इसीलिये आचार्य भरत ने इन दशाओं में गति-प्रचार के लिये विभिन्न संकेतों तथा प्रतीकों को माध्यम बनाया है। जिनके द्वारा ये नाट्यार्थ अभिव्यक्त हो सकें। भरत का विवेचन अत्यन्त व्यापक एवं सूक्ष्म है। यथा अन्यकार में पात्र की गति सामान्य अवस्था से पर्याप्त भिन्न हो जाती है। उसके पैर लड़कड़ाते रहेंगे तथा व्यक्ति हाथों से टटोलकर रास्ता दूढ़ता है।¹ इस तरह का प्रयोग मूच्छकटिक के प्रथम अंक में ^{प्राप्त होता है।} प्रस्तुत स्थल पर विट द्वारा इसी गति का अभिनय किया जायेगा -

‘विटः - उहो क्लान्तकारः। तथाहि

आलोकविशाता मे तस्मा तिमिरप्रवेशविच्छिन्ना।

उन्मीलितापि दृष्टिर्निमीलितेवान्धकारेण ॥

रथ अथवा विमान पर आरोहण व अवरोहण में गति रुक ही रहती है। रथ पर आरुढ़ अथवा आरोहण करने वाले पात्र की गति स्वाभाविक गति में पूर्ण बदलों द्वारा प्रदर्शित की जाती है। वह तस्मात् स्थान के द्वारा रथ की गति सूचित करता है। हाथों में धनुष तथा कूबर धारण करता है। इस तरह का प्रयोग अभिज्ञानशाकुन्तलम् के प्रथम अंक में मिलता है जहाँ पर रथारुढ़ दुष्यन्त का प्रवेश होता है।³ आकाश-गमन में पात्र की गति पूर्ण पट में होती है तथा आकाशावतरण में गति तीथे या लम्बे, ऊँचे, नीचे या अव्यवस्थित घूमते हुये इनमें से भरे हुये प्रदर्शित की जाती है।⁴

1. नाट्यशास्त्र 13/87

2. मूच्छकटिक 1/33

3. अभिज्ञानशाकुन्तलम् अंक 1, पृ० 14.

4. नाट्यशास्त्र 13/93-94.

उन्नतपुद्गेशारोहण यथा प्राताद, कूट तथा पर्वत इत्यादि पर आरोहण या अवरोहण की कथावस्तु के अनुस्य आवश्यकता पड़ती है। प्रातादारोहण तथा पर्व-तारोहण में गति समान होती है। अतिद्वान्ता चारी के पैरों द्वारा शरीर को ऊपर उठाते हुये प्राताद की तीढ़ी पर चढ़ना चाहिये। प्रातादावतरण में वही गति भिन्न हो जाती है, क्योंकि शरीर आगे की ओर झुक जाता है। एक पैर तो अतिद्वान्ताचारी में ही रहेगा, किन्तु दूसरा पैर अंयित गति में होगा।¹ प्रातादा-वतरण के अनुकूल ही नदी में अवतरण होगा। चूंकि जल का पुद्गल भी करना होता है, अतः वस्त्रों को उठाते हुये अथवा गहराई होने पर शरीर को झुकाकर हाथों को खिनाते हुये अभिनय किया जाता है।² नौका से यात्रा करने वाले पात्र की गति द्रुत घूर्ण पदों से होती है।³ अथ पर आरोहण करते हुये पात्र की स्थिति वैशाख स्थान तथा घूर्ण पदों से पुदक्षित की जाती है।⁴

इस प्रकार देश एवं कालानुतारी अभिनय पूर्णतया नाट्यकामी होते हुये भी लोकत्वभावानुतारी हैं। यह सम्पूर्ण विवेचन अभिनेता एवं निर्देशक के लिये अत्यन्त उपयोगी है।

अवस्था एवं तत्त्वानुस्य गति - त्रिद्वान्ता एवं घूर्णन

नाट्य में कथावस्तु के अनुस्य ही पात्रों का तर्जन होता है। अतः कथा-वस्तु के अनुसार पात्रों की अवस्था एवं उनका तामाजिक स्तर प्रकट किया जाता है।

1. नाट्यशास्त्र 13/9698

2. नाट्यशास्त्र 13/101-102

3. नाट्यशास्त्र 13/105/107

4. नाट्यशास्त्र 13/108.

तामायिक स्तर पर प्रतिष्ठित व्यक्ति राजा तथा मन्त्री इत्यादि की गति उत्तम स्तर की होगी । इसके विपरीत विट फेट इत्यादि की गति उत्तम पात्रों की अपेक्षा निम्न ही होगी । इस विषय पर भी भरत के द्वारा विशिष्ट विवरण प्राप्त है जैसे विट पात्र की गति ललित विज्ञात होती है ।¹ विट नामक पात्र मूच्छकटिकम् में प्राप्त होता है ।² कंचुकी जो कि जन्तःपुर का रक्षक होता है वय के अनुस्यू उतकी गति भी होती है । युवा कंचुकी की गति अर्ध ताल पर उठने वाले तीधे पैरों से साधारण होती है ।³ अवृद्ध कंचुकी का उल्लेख स्वप्नवातवदत्तम् में मिलता है ।⁴ वही कंचुकी यदि वृद्ध होना तब उतकी गति मन्द होगी जिसमें शरीर को घुमाते हुये तथा धीरे-धीरे पैरों को उठाते हुये लकड़ी पर शरीर को टिकाकर पग रखे जाते हैं । इस तरह के कंचुकी का प्रयोग अभिज्ञान शाकुन्तलम् में मिलता है ।⁵ इसी तरह कृष्ण, व्याधिरुत तथा भ्रान्त की गति का भी विवरण प्राप्य है ।⁶ स्थूल व्यक्ति स्वभावतः चलने से भ्रान्त हो जाता है । अतः उतकी गति मन्द एवं शारीरिक स्थिति भ्रान्त ही होगी ।⁷ मूच्छकटिकम् में वसन्तसेना की माँ को अतिसूक्ष्म काय दिखाया गया है -

‘विदूषकः - अहो अपवित्रडाकिन्या उदरवित्तारः । तत् किम् रतां पुत्रेभ्य
महादेवस्य दारशोभा इह गेहे निर्मिता ।’⁸

1. नाट्यशास्त्र, 19-110-11.

2. मूच्छकटिकम् अंक प्रथम पृ० 55.

3. नाट्यशास्त्र 19/112-113.

4. स्वप्नवातवदत्तम् अंक 1, पृ० 30.

5. अभिज्ञानशाकुन्तलम् अंक 6, पृ० 352.

6. नाट्यशास्त्र, 13/115-117

7. नाट्यशास्त्र, 13/119-20

8. मूच्छकटिक, अंक 4, पृ० 244.

वहाँ पर इसी तरह की गति प्रदर्शित करनी होगी । मध्यम के पश्चात् भी उत्तम पात्र, मध्यम एवं अधम पात्रों की गतियों में भिन्नता रहती हुई है । उन्मत्त पात्र के पैरों की गति के साथ ही अनियन्त्रित दशा में होगी अवस्थित तब में पैरों की गति के साथ ही हाथों को खिंचते हुये प्रदर्शित होगा । इसी प्रकार लंगड़े, लूने, पंगु एवं वामन पात्रों की गतियों का विवरण प्राप्य है । संस्कृत नाटकों में विदूषक एक महत्वपूर्ण पात्र हैं । अतः विदूषक की गति का विवरण भी मिलता है । इस पात्र की स्वाभाविक अवस्था में रहने वाली गति में बायें हाथ में कुटिलक होता है तथा दाहिने हाथ से 'चतुर' मुद्रा का प्रदर्शित होता है । इसके अतिरिक्त वह अपने एक पार्श्व मस्तक तथा हाथ पैरों को तब स्वं ताल के अनुसार झुकाता हुआ चलता है ।²

विदूषक की इस स्वाभाविक गति के अतिरिक्त दूसरी विकारज गति भी होती है जो अलभ्य भ्रम या मूल्यान वस्तु के प्राप्त होने पर होती है ।² इस तरह की अवस्था वाले विदूषक का प्रयोग रत्नाकरी के तृतीय अंश - 'विदूषकः । कटकं परिधाय आत्मानं निर्वर्ण्य । भोः इमं तावच्छुद्रुर्गण्डकमण्डितस्तमात्मनो ब्राह्मणे गत्वा दर्शयिष्यामि ।'³ में मिलता है । दातादि की गति चारों ओर घूमते हुये स्वं पार्श्व, तिर, हाथ या पैर झुकाते हैं और उनकी अर्धे विभिन्न वस्तुओं पर झिंके वाली होनी चाहिये ।⁴ शकार की गति अहंकारपूर्ण होती है । इस पात्र का प्रयोग मूषकटिकम् में मिलता है ।⁵ निम्न कुल में उत्पन्न पात्रों की गति

1. नाट्यशास्त्र 13/143-145.

2. नाट्यशास्त्र 13/145.

3. रत्नाकरी, अंक 3, पृ० 157.

4. नाट्यशास्त्र 13/146-47.

5. मूषकटिकम् अंक 1, पृ० 56.

चारों ओर अर्धों को घुमाते हुये तथा दूसरों से शरीर को तिकुड़ा कर स्पर्श न करते हुये खने वाली रखनी चाहिये ।¹ यह विधान तत्कालीन समाज में जाति व्यवस्था के स्वल्प पर प्रकाश डालता है । वर्णव्यवस्था का रूप विकृत होकर जाति-व्यवस्था में परिवर्तित हो चुका था । म्लेच्छों का तथा पुलिन्ध, शूद्र आदि जातियों की गति उनके आचार, जाति, स्वभाव तथा देश के अनुसार रखनी चाहिये । अभिनय को स्वाभाविक एवं सहज ग्राह्य बनाने के लिये यह निर्देश अत्यन्त उचित एवं आवश्यक भी है ।

मनुष्येतर पक्षियों तथा सिंह, पशुओं इत्यादि की गति, उनकी प्रकृति तथा पेढाओं के अनुसार प्रदर्शित की जाती है । सिंह, रीछ, वानर जैसे पशुओं की गति आलीढ स्थान को प्रदर्शित कर शरीर को उली गति के अनुसार रखे । एक हाथ को घुटने पर तथा दूसरे को वक्षस्थल पर रखकर चारों ओर एक बार दुड्डी को कन्धे पर रखते हुये तथा दूर दृष्टि से देखते हुये एवं पैरों को पाँच ताल के अन्तर से रखते हुये खना चाहिये । रत्नावली के द्वितीय अंक में -

‘सुतंगता - एवं क्षु दधिभक्तममटो तारिका-

पञ्चरमुदण्ड्यापश्रान्तो दुष्टवानरः ।’²

वानर के प्रयोग में पुस्तकना विधि से तैयार या चित्रांकित वानर का प्रयोग से अर्थतिद्धि न होगी । अतः निश्चित ही यहाँ प्रतीकात्मक अभिनय से ही अर्थाभिप्रेयक्ति हो सकती है । इस प्रकार सम्पूर्ण विवरण के पर्यवेक्षण से स्पष्ट होता है कि आचार्य भरत का गति-प्रचार-विधान अत्यन्त तात्त्विक एवं सूक्ष्म है, तथापि आचार्य भरत ने निर्देश दिया है कि यदि मेरे द्वारा कोई विवरण न दिया गया हो तो उन्हें स्वयं बुद्धि द्वारा लोक-व्यवहार को देखते हुये प्रदर्शित करना चाहिये ।⁴

1. नाट्यशास्त्र 13/151.
2. नाट्यशास्त्र 13/154-56.
3. रत्नावली, अंक 2, पृष्ठ 89.
4. नाट्यशास्त्र 13/159.

नारी-गति-विधान

भरत ने नारी-पात्रों के गति-विधान का भी विवेचन प्रस्तुत किया । वय तथा स्तर के अनुसार नारी-पात्रों का गति विधान अत्यन्त सुरुचिपूर्ण है । स्त्रियों के भाषा तथा गति के समय 3 स्थान होते हैं -

1. अवहित्य ;
2. आयत स्थं
3. अवकुन्त ।¹

आयत स्थान की योजना निम्नत्रण देने, पुकारने, आवाहन, विदाई करने, छल कपट करने, रंगमंच पर सर्वप्रथम प्रवेश करने, रंगमंच पर पुष्पाञ्जलि बिखेरने, मौन, मान इत्यादि में की जाती है । आयत मुद्रा में दाहिना पैर तम, बायाँ पैर तिरछा होकर एक ताल के अन्तर से एक बाजू उठा हुआ तथा बायीं ओर कमर उठी हुई होती है । अवहित्य स्थान की योजना स्त्रियों के स्वाभाविक संलाप, निश्चय्य अतिवृत्ति, चित्त लज्जायुक्त होने, क्लेश, लीला, बिम्बोक, झुंकार तथा इनके सदृश अन्य रतों के प्रदर्शित करने तथा प्रियतम की बाट जोड़ने में की जाती है ।² अवहित्य स्थान में बायाँ पैर 'तम', दाहिना पैर तिरछा होकर एक बाजू में रखा हुआ तथा कमर बायीं ओर उठी हुई रखी जाती है ।³ अवकुन्तस्थान में एक पैर उठा हुआ दूसरा पैर 'अग्रतल' संवर स्थिति में खूबी या आच्छाद वारी में हो सकता है । इस स्थान के द्वारा कूट की टहनी को छूने, मुँह को गृहण करने अधम पात्र के विभ्राम लेने तथा स्त्रियों के किसी प्रयोजन को उसके अधानुसार प्रदर्शित किया जाता है ।⁴ किन्तु ये स्थान केवल के प्रारम्भ होने के पूर्व ही प्रदर्शित किये जाते हैं ।

1. नाट्यशास्त्र 13/160

2. नाट्यशास्त्र 13/161-164

3. नाट्यशास्त्र 13/165-167

4. नाट्यशास्त्र 13/168-169.

स्त्रियों की गतियाँ उनकी अवस्था के अनुसार अत्यन्त भिन्न-भिन्न होती हैं। युवावस्था में नारी की गति में विशिष्ट लालित्य होता है। इसी लालित्य के विस्तार के लिये आचार्य भरत ने युवा नारी के लिये अनेक तरह की गतियाँ बताई हैं। स्त्रियाँ स्वभाव से ही कोमल होती हैं। इसीलिये आचार्य भरत ने उः या आठ कला के प्रमाण वाले डगों का निषेध किया है। वय एवं अवस्था के अनुसार स्त्रियों की गतियाँ धृक्-धृक् होती हैं। युवती स्त्री सर्वप्रथम अवहित्य का प्रदर्शन करे, तत्पश्चात् बायीं भुजा को नीचे की ओर रखकर तथा दाहिना हाथ कटकायुक्त वाली मुद्रा में नाभि पर रखे। पुनः ललित तंवर पाद को एक ताल के प्रमाण पर उठाये और उसे बायें पैर के पार्श्व में रखे, फिर दाहिने बायें हाथ को उती तम्य 'लता' मुद्रा में नाभि पर रखकर दाहिने पार्श्व को झुकाये, दाहिने हाथ को उद्विष्ट मुद्रा में करें पुनः बायें पैर को आगे बढ़ाये और दाहिने हाथ को लता मुद्रा में रखे, पुनः शरीर को थोड़ा झुकाकर तथा मस्तक को उदाहित मुद्रा में रखते हुये पाँच कदम लगे।¹

पूँढ़ा स्त्री की गति युवती की अपेक्षा भिन्न होती है। इनको अवहित्य स्थान को बायें हाथ को कटि पर तथा दाहिने हाथ को अरान मुद्रा में ऊपर की ओर झुँट करते हुये, नाभि तथा तलनों के मध्य रखते हुये, प्रदर्शित करने के पश्चात् शरीर को टीला, स्थिर रखकर चलना चाहिये।²

दातियों की स्थिति निम्न स्तर की होने के कारण इन दोनों में भिन्न होती है। इनकी गति श्रान्ति के कारण ऊपर देखते हुये रखी जाती है। ये शरीर को थोड़ा ऊँचा करके भुजाओं को घुमाती रहे। ये अवहित्य स्थान को बायें हाथ को नीचे तथा दाहिने हाथ को कटकायुक्त मुद्रा में रखते हुये प्रदर्शित करते हुये गमन करे।³

1. नाट्यशास्त्र 13/172-176.

2. नाट्यशास्त्र 13/180-181.

3. नाट्यशास्त्र 13/182-183.

निम्न कुलोत्पन्न पुलिन्द, भीम आदि अनार्य जातियों की स्त्रियों उनकी जाति के अनुकूल ही होगी। तन्वातिनी या आकाशनामिनी दिव्य स्त्री की गति में सम्पाद पारी प्रयुक्त होती है। आचार्य भरत ने उद्भूत प्रकार के विधान का स्त्री-पात्रों में निर्येध किया है।

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत स्त्रियों का गति-विधान अत्यन्त विस्तृत है। विभिन्न वय एवं अवस्था वाली स्त्रियों का गति-विधान उपयोगी है, क्योंकि स्त्री की गति ही उसकी वय एवं अवस्था का लक्ष्य दे देगी। लोक में भी वय एवं अवस्था के अनुस्यू ही गति में वैभिन्न्य प्राप्त होता है। अतः यह स्त्री-गति-विधान अत्यन्त वैज्ञानिक है।

भूमिका-विषय

भूमिका विषय में पात्र द्वारा अत्यधिक कुशलता की आवश्यकता होती है। इसीलिये आचार्य भरत ने इस प्रसंग का विवेचन करते हुये स्पष्ट किया है कि स्त्री, पुरुष तथा नर्तक पात्र बिना भूमिका में उतरे उती के अनुस्यू उन्हें गति में परिवर्तन करना पड़ेगा। स्त्री पुरुष का अभिनय करते समय वैध, औदार्य, तत्त्व बुद्धि और उपयुक्त वैध, वयन तथा कायों का प्रदर्शन करें। इसी प्रकार पुरुष स्त्री का अभिनय करते समय स्त्री के वैध तथा भाव, उती के अनुसार कभी किसी वस्तु के देखने तथा न देखने की क्रियाओं द्वारा कोमल तथा मन्द गति का प्रदर्शन करें। मालतीमाधव-नाटक में माधव का शीघ्र मकरन्द षडयन्त्र से मालती का वैध धारण करके पद्मावती नरेश के नर्मलधिव नन्दन से विवाह करता है। यहाँ पर उसकी गति नन्दन को भ्रमित करने के लिये स्त्री के अनुकूल ही होगी। इस प्रकार भरत के विवेचन से तत्कालीन उन्नत नाट्य कला के दर्शन होते हैं।

आसन-विधान

बिना प्रकार मूढ्य की आन्तरिक मनःस्थिति या उसकी अवस्था उसकी गति

को निर्देशित करती है, उसी प्रकार उसका आसन भी प्रभावित होता है। आचार्य भरत ने इसीलिये विभिन्न भावों एवं प्रसंगानुसृत आसन का भी विधान किया है।

स्वस्थ दशा में मनुष्य की स्वाभाविक प्रवृत्ति है कि वह विभ्रमावस्था में बैठेगा। आचार्य भरत ने भी इसी प्रकार के विचार व्यक्त किये हैं कि दोनों पैरों को पैशाग्रस्थान में फैलाकर सुन्दरता ले रहे। पीठ तनी हुई तथा दोनों पिंडली के ऊपर रहे। विचारावस्था में व्यक्ति का मस्तक एक ओर झुका हुआ रहता है। शोकावस्था में दुइड़ी दोनों हाथों पर रखी रहे तथा मस्तक दोनों भुजाओं के सहारे रहना चाहिये। मूँछा, मूँद, भ्रम, ग्लानि तथा विषाद की दशा में दोनों भुजाओं को फैलाकर टीला छोड़ दिया जाता है और किसी वस्तु का आश्रय लेकर बैठना पड़ता है। लज्जा, शिष्टा आदि में पैर और छुटनों के बीच शरीर को संकुचित करके रहना चाहिये। पितरों के तपण करने, मन्त्र जपने, तन्ध्या करने तथा आचमन में ध्यान की मुद्रा का अनुसरण करना चाहिये। मानिनी प्रिया को रिझाने तथा होमादि धार्मिक विधि सम्पन्न करने की दशा में पुरुष अपने पैरे हुए छुटनों को पृथ्वी पर रखे और नीचा मुँह करके बैठे। रत्नाक्षी में राजा का मानिनी वातवदत्ता को प्रसन्न करने में यही आसन होगा -

‘राजा - उपविश्याञ्जलिं ब्रुवा। प्रिये वातवदत्ते। प्रसीद प्रसीद।

इस प्रकार स्पष्ट है कि मनुष्य की मानसिक स्थिति के अनुसार ही आसन का विधान किया गया है, जो सर्वथा उपयुक्त है।

विभिन्न पात्रों के लिये निर्धारित आसनों से तत्कालीन सामाजिक व राजनैतिक व्यवस्था पर पर्याप्त प्रकाश पड़ता है। चूंकि देवता एवं राजा श्रेष्ठ माने जाते थे। अतः उनके लिये सिंहासन का विधान है। पुरोहित तथा अमात्यों के लिये वेनासन, सेनापति तथा युवराज के लिये मुद्रासन, ब्राह्मण जो स्वभाव से ही पवित्र माना जाता था उसके लिये तक्ड़ी के आसन का विधान था तथा राजकुमारों

के लिये कुशासन (गल्नीचे) ता आसन की व्यवस्था थी। यह तारा विधान राज सभा को दृष्टिकोण में रखकर किया गया है। इसी प्रकार स्त्री-पार्श्वों के लिये भी आसन-विधान प्राप्त होता है। जैसे-पटरानी के लिये तिहासन, अन्य रानियों को मुण्डासन इत्यादि। भरत के अनुसार आसन का यही नियम आभ्यन्तर तथा बाह्य परिवेश के लिये निर्धारित है, तथापि घर में रहने पर स्वतन्त्रता रहती है। यहाँ पर भरत का यह अभिप्राय प्रतीत होता है कि घर में मुख्य हर समय आसन-विधान के नियमों का पालन नहीं कर सकता है। अतः सुविधा की दृष्टि से उसे घर में स्वतन्त्रता मिलनी ही चाहिये। नाट्य की प्रस्तुति को स्वाभाविक बनाने के लिये यह निर्देश अत्यन्त उपयुक्त है। विद्वान् तथा आदरणीय उच्च स्थान पाने के योग्य हैं किन्तु यदि यात्रा प्रसंग में सामान्य लोगों के साथ बराबर स्थान पर बैठने पर दोष नहीं।

भरत द्वारा प्रस्तुत आसन-विधान मानव के हृदय की अवस्था एवं तत्कालीन सामाजिक एवं राजनीतिक स्थिति के अनुकूल है। मानवीय हृदय की स्थितियाँ टेक एवं काल-भेद के होने पर भी परिवर्तित नहीं होती, अतः भावानुसारी आसनविधान आज भी प्रासंगिक है।

सामाजिक एवं राजनीतिक स्थित्यनुकूल आसन विधान आवासीयभित्त का विषय ही प्रतीत होते हैं।

शयनावस्था में शरीर की स्थितियाँ

शयनावस्था के अनुकूल अभिप्राय में शयन की स्थितियाँ भी आती हैं। अतः आचार्य भरत ने छः स्थितियों का विवेक किया है -

- | | | |
|------------|-------------|---------------------|
| 1. आकुंचित | 3. प्रसारित | 5. उदाहृत तथा |
| 2. तम | 4. विवर्तित | 6. नत। ¹ |

1. नाट्यशास्त्र 13/221-226.

असह्यः भवति

इनकी कार्य प्रणाली नामानुस्य ही है। मनःस्थिति के अनुकूल ही शयन-विधान है। तम शयनावस्था में स्थिति इस प्रकार होती है -

उत्तानमुक्थैव प्रत्यङ्मुक्ताकरन्तया ।

तमं नाम प्रसुप्तस्य स्थानकं संविधीयते ॥

सूचकटिक में शयनावस्था का प्रसंग है -

शार्ङ्गिकः -

निःश्वातोऽस्य न शङ्कितः सुविशदः कृप्यान्तरं वतति

दृष्टिर्गाठनिमीलिता न विह्वला नाभ्यन्तरे चञ्चला ।

मात्रस्तस्मादरीरतन्धिशिथिलं शय्याप्रमाणाधिकं

दीपञ्चापि न मध्येदभिमुखं स्यात्तत्प्रसुप्तं यदि ॥²

यहाँ पर तम शयनावस्था का अभिप्राय होगा ।

ठण्ड के कारण मनुष्य आकुंचित अवस्था में ही शयन करता है तथा निश्चिन्तता में प्रसारित अवस्था में। शयनावस्था में शरीर की स्थितियों का विवेक भ्रत की अभिप्राय-सम्बन्धी अन्तर्दृष्टि का परिचायक है। शयनावस्था में मानव का शरीर निश्चेष्ट अवस्था में रहता है। अतः प्रश्न उठता है कि यहाँ पर अभिप्राय कैसा किया जायेगा? इसी समस्या का समाधान आचार्य भरत ने मानों प्रस्तुत कर दिया है कि विभिन्न शारीरिक स्थितियों में शयन करना ही शयनावस्था में हृदय के भावों के प्रकटीकरण का एकमात्र माध्यम है।

1. नाट्यशास्त्र 13/223

2. सूचकटिकम् 3/18.

निष्कर्ष

अभिनय के अन्य भेदों की अपेक्षा आङ्गिक अभिनय का ही विवेचन भरत के अतिरिक्त अन्य आचार्यों ने किया है। आङ्गिक अभिनय को परित्रम एवं अभ्यास के द्वारा कुशलतापूर्वक सम्पादित किया जा सकता है। इसी कारण आचार्यों ने आङ्गिक अभिनय को सर्वोत्तम स्थान प्रदान नहीं किया है। आचार्य भरत चारी-विधान के प्रसंग में व्यायाम शब्द का प्रयोग करते हैं। इससे भी आङ्गिक अभिनय की श्रमसाध्यता सिद्ध होती है। आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत अभिनेता का विशिष्ट प्रतिभा से युक्त होना अथवा मन का समाहित होना आवश्यक नहीं है। आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत किया गया हस्ताभिनय का विवेचन स्वाभाविक आङ्गिक चेष्टाओं का प्रतिपादन नहीं है। उसके अन्तर्गत कलात्मक हस्तमुद्राओं का विवेचन है, जो कि नृत्त की मुद्रायें ही जान पड़ती हैं; तथापि अन्य अङ्गों का अभिनय-विवेचन। यथा दृष्टि-विधान अथवा गति-विधान आदि। अत्यन्त महत्त्वपूर्ण एवं उपयोगी हैं तथा मनुष्य के जीवन की स्वाभाविक चेष्टाओं पर ही आधारित है।

पंचम - अध्याय

पाणिन - अभिप्राय

विद्वान्त एवं प्रयोग

पंचम - अध्याय

वाचिक - अभिप्रेत

सिद्धान्त एवं प्रयोग

वाचिक अभिनय

४३

वागभिनय अर्थात् 'वागेवाभिनयः वाणी ही अभिनय है । वाचिक-अभिनय अपनी सार्थकता के लिये जहाँ शब्द से सम्बन्धित होने के कारण पदबंध, वाक्य-विन्यास और व्याकरणिक संरचनाओं पर निर्भर करता है, दूसरी ओर रंगकर्म से सम्बन्धित होने के कारण वाणी, स्वर-शैली, आरोह-अवरोह, इत्यादि का अवलम्बन करता है । वाचिक अभिनय के द्वारा शब्द जो केवल ब्रह्म थे वे मूर्त होकर दृश्य एवं ब्रह्म दोनों को पूर्णत्व प्रदान करते हैं । सम्पूर्ण रंगकर्म से अन्वित वाचिक अभिनय नाट्य को सार्थकता प्रदान करता है । इस प्रकार वाचिक अभिनय के दो पक्ष हैं - पहला पक्ष, वितका सम्बन्ध पदबन्ध-रचना से है, जिसके प्रति कवि या निर्देशक उत्तरदायी है । दूसरा पक्ष अङ्गशेखर से सम्बन्धित है, जिसके अन्तर्गत उच्चारणशैली, तारत्व इत्यादि आते हैं, और जिनका सम्बन्ध अभिनेता से है । दोनों ही पक्ष अपने में अतिशय महत्व-पूर्ण हैं । यद्यपि यह कहा जा सकता है कि मूक अभिनय के माध्यम से भी नाट्यार्थ का सम्यक्सा किया जा सकता है, तथापि वाचिक अभिनय का महत्व न्यून नहीं हो सकता है, क्योंकि एक पक्ष अर्थात् कवि-रचना ही नाट्य का आधार होगी तथा संवाद भी कवि-लिखित ही होंगे । इसीलिये आचार्य भरत ने जहाँ शब्द को नाट्य-कौशल कहकर उसे पाल्पपूर्वक तर्जोने की बात कही है, वहीं वागभिनय को नाट्यार्थ की व्यञ्जना का मूल आधार घोषित किया है -

'वाचि यत्पत्तु कर्तव्यो नाट्यस्येषा तनुः स्मृता ।

अङ्गनेष्वप्यस्तत्त्वानि वाक्यार्थं व्यञ्जयन्ति हि ॥'¹

अतः सिद्ध है कि नाट्य में वाणी के माध्यम से ही संवादों का कर्म और

काव्य की प्रस्तुति की जाती है।¹ इस वाचिक अभिनय में रस और भावों के अनुस्यू वाणी का अनुसरण किया जाता है।²

इस प्रकार नाट्य की प्रस्तुति को आधार प्रदान करने के कारण एवं लिखित संवादों को कथन के रूप में प्रस्तुत करने के कारण वाचिक - अभिनय अपने स्वरूप में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है। वाचिक अभिनय के तन्त्रों में भरत ने जो व्यापक दृष्टि अपनाई है, वही इसके महत्त्व को अधिक समझ करती है।

वाचिक अभिनय के अन्तर्गत परिगणित किये जाने वाले समस्त तत्त्वों का आचार्य भरत ने विस्तार से विवेचन किया है। यह विवेचन इस प्रकार है -

शब्द विधान

आचार्य भरत ने पद-बन्ध के पूर्व शब्द विधान का विवेचन अत्यन्त सूक्ष्मता के साथ किया है। उन्होंने अकारादि षोडश-स्वर, 'क' से 'ह' तक व्यंजन वर्ण, स्थान, प्रयत्न, घोष, अघोष, वर्ण, नाम, तंजा, आख्यात, क्रिया, निपात, उपसर्ग, तद्धित, समात, तन्धि आदि का प्रतिपादन किया है। इसके आचार्य भरत के व्यापक ज्ञान एवं तत्कालीन विकसित परम्परा का परित्यक्त भी मिलता है।

पद बन्ध

वाचिक अभिनय के वाक्य रूप को आचार्य भरत ने दो भागों में विभक्त किया है - संस्कृत तथा प्राकृत। पदबन्ध काव्य की उत्पत्ति का हेतु होता है - विभक्त्यन्त।

1. क। वानारम्भो वाचिकः । अग्निपुराण, 342/2

2. वाचाविरचितः काव्यनाटकादि तु वाचिकः । अभिनवदर्पण / 39

2. वाचिकोऽभिनयो वाचा यथाभावमुक्तिः । नाट्यदर्पण, 'तृतीय विवेक, प्रतिभाष्य, पृष्ठ 191.

पद दो प्रकार का होता है निष्पद तथा घूर्णमद । घूर्णमद में निश्चित प्रकार के पदों की संयोजना नहीं होती है तथा अक्षरों की संख्या नियत नहीं होती है तथा अपने उद्दिष्टार्थ को प्रकट करने के लिये अनेक वर्ण या पदों को स्वतंत्रतापूर्वक समाविष्ट कर सकता है । इसके विपरीत निष्पद पद में पदों तथा अक्षरों का निश्चित क्रम के अनुसार गठन होता है । यह यत्तिमन्वित होता है तथा इसमें अक्षर संख्या का निश्चित प्रमाण होता है ।

पद्य-रचना

पद्य या छन्द के दो प्रभेद किये गये हैं - जाति तथा वृत्त । इनमें मात्राओं पर आधारित पाद वाले छन्द को जाति कहते हैं । द्वितीय अक्षरों की गणना पर आधारित पाद वाले छन्द वृत्त या वार्तिक वृत्त कहलाते हैं । भरत तथा पिङ्गल दोनों ने जातिछन्द के आद्या, पद्या, त्रिपुता, जगता, मुकुजगता जटनजगता पाँच भेद परिकल्पित किये हैं । आचार्य अभिव्युक्त द्वारा उद्धृत किसी प्राचीन आचार्य के मतानुसार जातिवृत्तों के आधार पर गण की परिगणना के अनुसार इस छन्द के तहतत्रों भेद हो जाते हैं ।¹ अ० भा० भा० २, पृ० २१२१ । मात्राओं के भेद से जाति छन्द के गीति और उपगीति ये २ भेद होते हैं ।

वार्तिक छन्द में अक्षरों की संख्या को नियतक्रम तथा त्रिकों या गणों के आधार पर विधान किया गया है । प्रत्येक त्रिक या गण में गुरु-लघु की नियत रहते हैं तथा प्रत्येक छन्द में गण से युक्त या नियत 'पाद' रखे जाते हैं । भरतमुनि ने भी इन गणादि का विवरण दिया है -

आदिगुरु गण (SII) तर्जगुरु गण (SSS) मध्यगुरु गण (ISSI)
अन्तगुरु गण (IIS) मध्यलघु गण (SIS) अन्तलघुगण (SSI) आदिलघुगण (ISS)
तथा तर्जलघु गण (III)।

गुरु अक्षर का संकेत 'ग' (S) तथा ')' तथा लघु का संकेत 'ल' अक्षर '।' या '।' ।

¹ अभिज्ञान भारती, भाग-२, पृ० २१२।

तथा -) है छन्दों में त्रिकों के स्वरों के ह्रस्व, दीर्घ तथा प्लुत रूप के तथा ध्वनि के तार, मन्द, मध्य भेद की परिगणना के भेद या दृष्टि से छन्दों के पादों को लेकर, तम, विध्यम तथा अधोम घृत्ता के भेद बन जाते हैं। यह वर्णिक घृत्ता के प्रभेद हैं।

छन्दः प्रभेद

आचार्य भरत ने छन्दों के प्रभेद का विवेचन किया है। सभी वर्णघृत्ताओं की तीन श्रेणियाँ होती हैं दिव्य, दिव्येतर तथा मानुष। गायत्री, उच्छिष्ट, अनुच्छिष्ट, बृहती, त्रिच्छिष्ट तथा जगती, दिव्य श्रेणी के अन्तर्गत आते हैं। अतिजगती, शक्वरी, अतिशक्वरी, अव्यष्टि, धृति तथा अतिधृति द्वितीय श्रेणी में गिने जाते हैं। कृति, प्रकृति, आकृति, विकृति, तद्वृति, अभिवृति, तथा उत्कृति दिव्य-मानुष श्रेणी के होते हैं। भरतमुनि तथा अभिव्युत्पत्ताद ने इस प्रकार पुस्तार भेद छन्दों के अनन्तप्रभेद की ओर भी इंगित किया है। विभिन्न छन्दों की परिगणना तथा स्वल्प आदि का विवरण नाट्यशास्त्र में उदाहरण सहित मिलता है।

पद्य एवं तन्मोक्षणीयता

पद्य की अपेक्षा पद्य-रचना तन्मोक्ष का अधिक उपयुक्त माध्यम है। पद्य-रचना वस्तुतः भावातिरेक में ही कवि की लेखनी से उद्भूत होती है, किन्तु यह भी तत्त्व है कि नाट्य में पद्य का अतिरेक तन्मोक्ष में बाधक बन जाता है क्योंकि संवाद ही अध्याभिव्यक्ति के साधन होते हैं। भारतीय नाट्य-पद्धति में पद्य-रचना का जो विधान आचार्य भरत ने प्रस्तुत किया है वह एक परम्पराप्राप्त विद्या ही है जो भरत के समय तक अत्यन्त पुराने हो चुकी थी।

कुछ नाटककारों ने पद्य के अतिरिक्त पद्यों में भी संवाद सात्व को निहित किया है। इसके अनेक उदाहरण प्राप्त होते हैं उनमें आसकृत 'प्रतिमानाटकम्' का यह उदाहरण विशेष रूप से दृष्टव्य है -

भरतः - पितुर्मे को व्याधिः,

तारधिः - हृदयपरितापो बहु महान् ।

भरतः - किमाहुस्तं वैद्याः,

तारधिः - न बहु भिद्यस्तत्र निवृणाः ।

मुच्छकटिक में वास्तत्त स्यं आर्यक का यथात्मक संवाद अत्युत्तम बन पड़ा है-

वास्तत्त - हेमेण पुत्र बान्धवान्

आर्यकः - ननु मया तज्जो भवान् बान्धवः

वास्तत्तः - स्मर्तव्योऽस्मि कथान्तरेषु भवता

आर्यकः - त्वात्मापि वित्तम्यति

वास्तत्तः - त्वा रक्षन्तु वधि पुयान्तममराः

आर्यकः - तंरहितोऽहं त्वया

वास्तत्तः - त्वेभाग्यैः परिरहितोऽति

आर्यकः - ननु हे तत्रापि हेतुर्भवान् ।²

वधरचना का तत्त्व आकर्षण जो उसके नीतिभाव के कारण होता है दर्शक के हृदय को आकर्षित करता है । आचार्य अभिनवगुप्तसाह ने इसीलिये कहा भी है -
‘अतएव भवानके, गान्ते, हास्ये वा यथायोगं तवेदन-त्वन्दता’ चर्च्यमाण स्वाधत्तायर्च्य-
कृतो विभागो वृत्तानां मन्तव्यः ।³

1. प्रतिमानादकम्

2. मुच्छकटिकम् 7/7

3. अभिनवभारती, भाग 2, पृष्ठ 345.

कतिपय प्रयोगों के द्वारा इसकी पुष्टि हो जाती है - 'शास्त्रविहीनित' छन्द, जिसका उल्लेख नाट्य-शास्त्र में मिलता है, का अभिधानशास्त्रम् में शकुन्तला के पतिगृहगमन के समय भावाभिव्यक्ति के लिये अभिराम प्रयोग है। लोकव्यवहार में अनभिज्ञ शकुन्तला को तात काशक्य अत्यन्त तार्थक्य उपदेश अत्यन्त उत्पन्न शब्दों में ही प्रदान करते हैं -

काशक्यः

शुभ्रस्व मुस्न् प्रियतलीवृत्तिं तपत्नीजने
भुविप्रकृताऽपि रोक्ष्यता मा त्वं प्रतीपं गमः ।
भूमिष्ठं भव दक्षिणा परिकने भाग्येष्वनुत्तेजिनी
यान्त्येवं गृहिणीषट् युवतयो वामाः कुत्स्याध्यः ।।¹

इसकी रतानुकूलता एवं तारगमिता अतिप्रसिद्ध है। आलोचकों के उद्गार ही प्रमाण हैं - काव्येषु नाटकं रम्यं ----- तत्र श्लोकचतुष्टयम् ।

अतः यद्यपि के द्वारा मानवीय तत्वेदना की अभिव्यक्ति तत्त्वता के साथ की जा सकती है।

भात के नाटकों में नाट्यशास्त्र में प्रोक्त इसकी छन्दों का प्रयोग मिलता है। स्वप्नवातवदत्तम् में घोष्यती धीमा के दमन से उदयन का चिरप्रतुप्त भाव जागृत हो उठता है। उसकी भावविह्वलता का सम्यक्का पुष्पिताग्रा छन्द के माध्यम से भीभाति हो जाता है -

1. अभिधानशास्त्रम् 4/18.

हृत्सुखनिनदे । कथं नु देव्याः
 रत्नयुगे जलस्थे च सुप्ता ।
 विहगगरजोविहीर्णहृता
 प्रतिभयमयुक्ताः स्वप्नवातम् ॥¹

मुडाराक्ष² में वागव्य के गर्व की अभिव्यक्तियों आया छन्द में पूर्ण रूप से हो जाती है -

वागव्यः -

नन्दकुलकालभुम्भी कोपान्नबहुनीलधूमताम् । -
 अद्यापि वक्ष्यमाना वक्ष्यः को नेच्छति शिखां मे ॥

उत्तररामचरित के तृतीय अंक में वातन्ती एवं राम का वात्तालाप का प्रथम आता है । वातन्ती राम के द्वारा तीता परित्याग के कारण अत्यन्त दुःख है । अतः वह मर्मस्पर्शी शब्दों में राम को उलाहना देती है । उसकी वाणी में छिपा तीक्ष्ण व्यंग्य पद्य में और भी अधिक मर्मिणी हो उठता है । वातन्तिका छन्द में ये भाव व्यक्त किये गये हैं -

‘वातन्ती - त्वं जीवितं त्वमिति में हृदयं द्वितीयं
 त्वं कौमुदीनयनयोरमृतं त्वमक्षे ।
 इत्यादिभिः प्रियतोरनुल्पा मुग्धा
 ताभ्यं शान्तमय्या किमतः परेण ॥³

1. स्वप्नवातवदत्ताम् 6/1

2. मुडाराक्षम् 1/9

3. उत्तररामचरित, 3/26.

उपजाति वृत्त की परम्परा अभिव्युक्त को भट्टतौत से प्राप्त हुई है। अभिव्युक्त की पाठ-परम्परा के अनुसार हत्तीत लक्षण परिगणित हैं - भ्रूण, अक्षर, तंदति, शोभा, अभिमान, गुण-प्रकीर्ति, प्रोत्साहन, उदाहरण, निरुक्त, गुणानुवाद अतिशय, तहेतु, तारूप्य, मिथ्याध्यवसाय, तिद्धि, पदोच्चय, आकुन्द, मनोरथ, आशयान, यात्रा, प्रतिशेध, पृच्छा, दृष्टान्त, निभातिन, तंशय, आशीः, प्रियोक्तिः, कष्ट क्षमा, प्राप्ति, परचात्तपन, अयानुवृत्ति, उपपत्ति, युक्ति, कार्य, अनुनीति, परिदेवन। इन लक्षणों से अन्वित काव्य अथवा नाट्य अपने तल्ल तौन्दर्य से तद्दृष्ट तमाज को आकर्षित करता है।

नाट्य-शास्त्र की भिन्न पाठ-परम्परा के अनुसार उत्तत्त्वायी आचार्यों की गणना में पर्याप्त भिन्नता है। भोज ने त्वकल्पित 12 लक्षणों को अतिरिक्त स्व में लेकर लक्षणों की संख्या 64 मानी है। शारदात्मय ने भी इन लक्षणों से भिन्न अन्य 11 लक्षणों का उल्लेख किया है।

लक्षण का त्वत्त्व

लक्षणों की नामावली के अनुसार ही उनके विनियोग का विधान है। आचार्य भरत के परचात् आचार्यों ने अपने-अपने ढंग से लक्षणों की व्याख्या प्रस्तुत की। कुछ आचार्यों ने नाट्य के तदर्थ के स्व में लक्षणों को परिभाषित किया। इसके अतिरिक्त कुछ आचार्यों ने आचार्य अभिव्युक्त ने लक्षणों के त्वत्त्व को स्पष्ट करने का प्रयास किया है। उन्होंने अपने पूर्वाचार्यों द्वारा व्यक्त विचारों की समीक्षा भी की है। उनके विवेचन से लक्षण परम्परा में क्रमाः लक्षण के त्वत्त्व के सम्बन्ध में परिवर्तित होती हुई विचारधारा का स्पष्ट आभास प्राप्त होता है। लक्षण अंकारों से युक्त हैं। अंकारों से युक्त भी काव्य, लक्षणों के बिना तुल्योक्ति नहीं होता है - 'शरीरनिष्ठ-मेव यत्पदं युक्तं तिष्ठं तन्लक्षणम्', येन शरीरस्य तौन्दर्य जायते। एतदेव लक्षणं तत्पदोद्भासयते। अलङ्कारैर्युक्तं काव्य लक्षणैर्विना न शोभते।¹

1. नाट्यशास्त्र, अध्याय 16, अभिव्युक्त भाग 2, पृ० 1252, का० डि० वि० सं०।

कतिपय आचार्य इतिवृत्त के अंगों को ही तन्त्रियों के अंग, वृत्तियों के अंग और लक्ष्म कहते हैं। बीजभूत अर्थ का क्रम से निवारण करने वाला लक्ष्म ही हैं। फल की सिद्धि की उपपत्ति के कारण वही अर्थ प्रत्येक तन्त्रि का अंग कहा जाता है। इस प्रकार लक्ष्म नाट्य कथा के तन्त्र्यंग ही है।

कुछ आचार्यों के अनुसार चित्तवृत्त्यात्मक रस को लक्षित करता हुआ, जो भिन्न-भिन्न रस के योग्य विभावादि वैशिष्ट्य का तन्मादन करता है। वह त्रिविध अभिधा-व्यापार ही लक्ष्म है।¹

अन्य आचार्यों द्वारा प्रस्तुत मतों के अतिरिक्त आचार्य अभिनवगुप्त ने लक्ष्म के महत्त्व को इस तरह व्यक्त किया है - 'तमस्त अर्थाङ्कारों के बीजभूत एवं कथाशरीर में विचित्रता को ला देने वाले वक्रोक्ति रूप समकारों का लक्ष्म शब्द से व्यवहार होता है। लक्ष्म, गुण एवं अङ्कारों की महिमा की परवाह नहीं करते और अपने सौभाग्य से सुशोभित होते हैं। अङ्कार तो रत्ननिर्मित आभरणादि की तरह है, जिनके बिना पुरुष एवं नायिका अपने सौन्दर्य से सुशोभित नहीं होते हैं। गुण तो धैर्यादि की तरह प्रवृत्ति से पोषित होता हुआ काव्यगत शब्द और अर्थ की रक्षा के आश्रय से रहता है। जैसे - लक्ष्मों से रहित पुरुष को सुन्दर शब्द से नहीं कह सकते हैं उसी तरह कथा शरीर गुण एवं अङ्कारों से उज्ज्वल हुआ भी नीरसता को प्राप्त करने के कारण घृष्ट काव्य शब्द से अभिधान योग्य नहीं है। कथाशरीरतन्मय काव्य में ही न कि मुक्ताकादि छन्दकाव्यों में लक्ष्मों का तन्मादन होता है।²

1. नाट्यशास्त्र, अध्याय 16.

अभिनवभारती, भाग 2, पृ० 1258.

2. नाट्यशास्त्र, अध्याय 16.

अभिनवभारती, पृ० 1343.

अङ्कार

अङ्गीकरोति यः काव्यं शब्दार्थावलङ्कृती ।

अतो न मन्यते कत्मात् अनुष्णमलङ्कृती ॥

जयदेव ॥३वीं शती॥ का यह कथन अङ्कारों के महत्त्व की ओर इंगित करता है । वस्तुतः अङ्कारों का प्रयोग तो वैदिक संस्कृत में ही प्राप्त होते हैं । भारतीय संस्कृत-काव्यशास्त्र-परम्परा में अङ्कार शब्द का प्रयोग व्यापक एवं संकुचित दोनों ही अर्थों में प्रयुक्त हुआ है । अङ्कार का व्यापक अर्थ अर्थात् काव्य को सुशो-भित करने वाला के अर्थ में आचार्य वाल्मीकि इत्यादि ने स्वीकार किया है। अङ्कार अपने संकुचित अर्थ अर्थात् काव्य-सौन्दर्य के साधन मात्र के रूप में भी प्रयुक्त हुआ है ।

यद्यपि कालांतर में अङ्कार एक सम्प्रदायविषय के रूप में विकसित हुआ है, किन्तु सर्वप्रथम आचार्य भरत ने नाट्य-शास्त्र में चार अङ्कारों की ही विवेचना की है - उपमा, दीपक, स्वक तथा यमक । आचार्य भरत की दृष्टि नाट्यशास्त्रीय रही है । अतः उन्होंने अङ्कारों को अधिक महत्त्व नहीं प्रदान किया है जो सर्वथा उचित है क्योंकि नाट्य में अतिशय आलङ्कारिकता कथन को दुर्ग्राह्य भी बना सकती है । काव्यालङ्कार के रचनाकार आचार्य भामह ॥४वीं॥ शताब्दी ने अङ्कार को काव्य की आत्मा घोषित करते हुये एक अलग सम्प्रदाय की ही स्थापना कर दी । यद्यपि भामह ने अपने पूर्ववर्ती आचार्यों यथा राम, शर्मा, मेधाविन्, राजमित्र आदि का उल्लेख किया है । तथापि इनके ग्रन्थ अप्राप्य होने के कारण भामह ही प्रथम हैं । दण्डी ॥५वीं॥ शताब्दी ने इस परम्परा को आगे बढ़ाते हुए अङ्कारों की संख्या ३५ बताई । किन्तु नवीं शताब्दी में उद्भट ने काव्यालङ्कारतारतम्य में इनकी संख्या ५१ कर दी । इनके तत्कालीन काव्यालङ्कार रचयिता आचार्य लट्ट ने अङ्कारों का वर्गीकरण करते हुये इनकी संख्या ५० से अधिक निश्चित कर दी तथा रस भाव आदि को अङ्कार मानने की प्रक्रिया का विरोध भी किया । आचार्य मम्मट जैसे ध्वनिवादी तथा विषयवाचक जैसे रसवादी आचार्यों ने भी अङ्कारों के महत्त्व को

स्वीकार किया है। आचार्य मम्मट की अर्थ वृत्ति - स्वयत् स्फुटालङ्कारविरहेऽपि न काव्यत्व हानिः । सूत्र ॥ से स्पष्ट होता है तथा उनके द्वारा किया गया अलङ्कार विवेचन भी पर्याप्त मौलिक है। परवर्ती युग में अलङ्कारों के क्षेत्र में संख्या वृद्धि ही मुख्य प्रवृत्ति रही। अष्टमदीर्घा ॥७वीं शताब्दी॥ के कुल्लयानन्द तक यह संख्या लगभग तब तक ही हो गई किन्तु अलङ्कार की इस दीर्घकालीन परम्परा के द्वारा इनकी लोकप्रियता का स्पष्ट आभास प्राप्त हो जाता है यद्यपि कालविशेष में इनके महत्त्व में न्यूनता या अधिकता होती रही। आचार्य भरत की दृष्टि चूँकि नाट्य-शास्त्रीय रही है, अतः अलङ्कारों का संक्षिप्त रूप से ही उल्लेख किया है। वाचिक अभिनय के अन्तर्गत केवल अभिनेता से ही अभिनय का सम्बन्ध होता है, किन्तु आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय को प्रभावोत्पादक बनाने के लिये व्यापक-दृष्टिकोण अपनाया है। नाट्य-कला का सामाजिक के हृदय पर पर्याप्त प्रभाव पड़े इसके लिये संवादों को प्रभावशाली बनाने के लिये आचार्य भरत ने अभिनयेतर काव्यशास्त्रीय तत्त्वों के प्रयोग को भी स्वीकृति प्रदान की है, किन्तु सीमित रूप में ही। अतः उन्होंने काव्य के शोभाधायक तत्त्व अलङ्कार को सीमित रूप में वर्णित करते हुये मात्र चार अलङ्कारों का ही विवेचन किया है। यद्यपि कालान्तर में इन्हीं अलङ्कारों के आश्रय से ही एक पृथक् अलङ्कार-सम्प्रदाय विकसित हुआ, किन्तु यह विकास नाट्य-परक न होकर ब्रज्यकाव्यपरक है। आचार्य भरत द्वारा उल्लिखित चार प्रकार के अलङ्कारों का विवरण इस प्रकार है -

अलङ्कारों के भेद

काव्य-रचना में जब दो पदार्थों की गुण या प्रकृति पर आश्रित होकर तादृश्य द्वारा तुलना की जाये तब वह उपमा अलङ्कार होगा।¹ यह तुलना एक पदार्थ की

1. यत्किञ्चित् काव्यबन्धेषु तादृशेनोपमीयते ।

उपमा नाम ता देया गुणाकृतिमाश्रया ॥

नाट्यशास्त्र/५५/१७.

एक से या अनेक से, या अनेक की एक से या अनेक की अनेक से की जाती है। आचार्य भरत ने उदाहरणों के द्वारा इसको स्पष्ट किया है। आचार्य भरत ने उपमा के पाँच विभेद किये हैं - प्रशंसा, निन्दा, कल्पिता, सदृशी, किञ्चित् सदृशी। नामावली के अनुसार ही इनका उदाहरण प्रस्तुत किया गया है।¹ परवर्ती आचार्यों ने उपमा के आश्रय अनेक नूतन अलङ्कारों का प्रवर्तन किया है।

संस्कृत-साहित्य में कालिदास अपनी उपमाओं के लिये अति प्रसिद्ध हैं। 'उपमा कालिदासस्य' यह आभाणक ही प्रसिद्ध है। वस्तुतः ध्वनि-विद्वान्त के प्रवर्तन के पूर्व उपमा अलङ्कार ही सादृश्य के द्वारा उपमेय तथा उपमान दोनों के ही सौन्दर्य को द्विगुणित करता था, किन्तु यह सत्य स्व में ही कालिदास के काव्य में प्राप्त होता है। अतः सामाजिक के हृदय को आकर्षित करता है। यथा - अभिज्ञानशाकुन्तलम् का यह श्लोक उपमा के सौन्दर्य से युक्त होकर अत्यन्त प्रभावशाली हो गया है -

‘मच्छति पुनः शरीरं धावति यथादत्तं स्तुतं चेतः ।

वीणां कृष्णामिव केतोः प्रसिद्धातं नीयमानस्य ॥’²

दुःखान्त का शरीर आने की ओर रथ के द्वारा जा रहा है और चित्त, हवा के विपरीत ले जाये जाते हुये ध्वजदण्ड के वीणा-वस्त्र की तरह, अपरिचित ता पीछे

1. नाट्यशास्त्र 17/45-55

2. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 1/34.

पीछे की ओर भाग रहा है ।

भिन्न विधियों वाले शब्दों का एक वाक्य में दीपक के समान संयोग होने पर दीपक अलङ्कार होता है । 'दीपक' का आशय आचार्य अभिनवगुप्त ने आकाङ्क्षापूरक माना है जो क्रिया, गुण तथा जात्यादि से होते हैं ।¹ जो अपने विकल्प से निर्मित तुल्य अवयवों वाला तथा थोड़ा तादृश्यगुणयुक्त रूप हो, वह रूपक कहलाता है ।²

रूपकालङ्कार का प्रयोग दृष्टव्य है -

“नन्दकुलकालधुमगी” कोकिलबहुलनीलधूमताम् ।

अद्यापि बध्यमानां कथं को नेच्छति वीक्षां मे ॥²

रूपकालङ्कार के प्रयोग से वाक्य की नवीकृत अत्यन्त प्रभावशाली हो गई है ।

शब्दों की आवृत्ति को यमक कहते हैं जो कि वादों से प्रारम्भ होकर अनेक विधाओं को धारण करता है । दृश्य वाक्य में होने वाले यमक दस प्रकार के होते हैं ऐसा आचार्य भरत का मत है - वादान्त यमक, काञ्ची-यमक, तदुत्स यमक, विद्वान्त यमक, चक्रवाल यमक, तद्वन्त यमक, वादादि यमक, आग्नेडित यमक, वृत्त्यवतित यमक, माला यमक । इन सभी को आचार्य भरत ने उदाहरण के द्वारा स्पष्ट किया है ।³

-
1. अथ दीपकं नानाधिकरणाधामिमिति । नाना ये शब्दान्तरवाक्यपदात्मनस्तेषां, अधिकरणाधामिनाम्नाये अर्थाऽर्थता येषां तथाभूतानां ताकाङ्क्षाणामिति तेषां यत्तस्यैव प्रकरणे दीपकमाकाङ्क्षापूरकं क्रियागुणात्पादि तद्दीपकं यत् स्वेनावान्तरवाक्येना-तयुक्त तत्तथा करोति ततो दीपकप्रवृत्तित्वात्तथोक्तमित्यर्थः ।

नाट्यशास्त्र अध्याय 16,

अभिनवभारती भाग 2, पृ० 1503.

2. उल्लसद्व्यमकरित 5/23. मुद्राराक्षस, अ 1/9

- 3 नाट्यशास्त्र, 17/56-57.

यद्यपि नाट्यशास्त्र में अलङ्कार-विवेचन उत्पन्न संक्षिप्त है, तथापि यह पर-
वर्ती आचार्यों के लिये उपयोगी ग्रन्थ बन गया । भरत द्वारा निरूपित लक्ष्मों एवं
अलङ्कारों के आश्रय से अनेक नवीन अलङ्कारों की उद्भावना सम्भव हुई । यद्यपि
नाट्य-शास्त्र में शब्दालङ्कार या अर्थालङ्कार का प्रभेद प्राप्त नहीं होता, तथापि
तत्क्षेपे अवश्य सन्निहित हैं । जैसे यमक अलङ्कार के आश्रय से शब्दों को अलङ्कृत करने
की परम्परा ने शब्दालङ्कार को जन्य दिया ।

नाट्य में वाचिक अभिनय की प्रभावशाली एवं आकर्षक बनाने के लिये अलङ्कारों
का प्रयोग सर्वथा उचित है । अलङ्कृत वाक्य हृदय एवं मस्तिष्क दोनों को ही तन्मुष्टि
प्रदान करते हैं अलङ्कारों का आधिक्य नाट्य-रचना में सर्वथा वर्जनीय है । अलङ्कारों
की अधिकता से वाक्य में कृत्रिमता के साथ ही जटिलता भी आ जाती है, जोकि तद्वत्
एवं स्वाभाविक स्वल्प को विनष्ट कर तद्दृश्यों के मध्य अरुचि को उत्पन्न करती है ।
अतः अलङ्कारों का उतना ही प्रयोग नाट्य में वाञ्छनीय है जितना कि शोभा उत्पन्न
करे । अलङ्कारों का समुचित प्रयोग ही रचना को हृदयाकर्षक बना सकता है ।

दोष-विवेचना

स्वल्प एवं उद्देश्य

वाचिक अभिनय की सार्थकता एवं सफलता के लिये आवश्यक है कि तंवाटों को
दोषों से दूर रखा जाय । आचार्य मम्मट ने दोषों का सामान्य लक्षण इस प्रकार बत-
लाया है -

‘सुवार्थेतिदोषो रतस्य सुखतदाभ्यादायः ।

उभयोवाग्निः स्युः शब्दावात्तेन तेवपि तः ॥’¹

अर्थात् साक्षात् रतभावादि के रतोपकारक वाच्य अर्थात् शब्दबोध्य अर्थ के तथा

1. काव्यप्रकाशः, 7/49.

रतादि तथा अर्थ के उपकारक जो पद, वाक्य, वर्ण-रचना आदि हैं, उनके अपकर्ष ही दोष हैं। सर्वप्रथम आचार्य भरत ने अनङ्कारों की तरह दोषों का भी स्पष्ट रूप से उल्लेख किया है। भरत के परचाद्वर्ती आचार्यों ने दोषों का विस्तृत विवेचन किया है। मौलिकता की दृष्टि से कुछ आचार्यों की नूतन उद्भावनायें अत्यन्त ब्रेष्ठ भी हैं। तथापि उन सभी की दृष्टि काव्य-शास्त्रीय है, नाट्यपरक नहीं। अतः अत्यंत विस्तृत विवेचन की अपेक्षा नाट्य को दृष्टिपथ में रखकर दोष विवेचना करने वाले भरत के विवेचन का ही यहाँ मुख्य रूप से उल्लेख किया है। परवर्ती आचार्यों द्वारा प्रस्तुत दोष-विवेचन का आधार भरतकृत दोष-विवेचन ही है। वाचिक-अभिनय के तदर्थ में दोषों का विवेचन अत्यन्त उपयोगी एवं महत्त्वपूर्ण है। वाचिक अभिनय में गुणों का तन्निवेश आवश्यक तत्त्व है तो दोषों का परिहार भी अनिवार्य तत्त्व है। इसीलिये काव्यालङ्कारतुत्र में कहा भी गया है - 'तौक्यायि पुष्यः'।¹ दोष का स्वल्प ज्ञात हो जाने पर रचनाकार एवं अभिनेता दोनों ही दोषों का परित्याग करने में सफल होंगे।

नाट्यकला का प्रेक्षक-समूह बहुधा जनसामान्य ही होता है। सामान्य जन हृदय तो हो सकते हैं, किन्तु आचार्यक नहीं कि सभी व्युत्पन्न ही हों। अतः नाट्य-संवाद में मूढार्थ का प्रयोग दुर्ग्राह्य होने के कारण अरुचि को उत्पन्न करेगा। फलतः मूढार्थ दोष के कारण नाट्य प्रस्तुति में असफलता ही उपलब्ध होगी। भाग्य का मूढ शब्दाभिधान-दोष, मूढार्थ-दोष ही है। अवर्णनीयविषय का वर्णन भी वर्ण्य-विषय के ग्रहण को दुर्ग्राह्य बना देता है।² भरत ने इसे अधान्तर दोष तथा सम्मटादि ने अमल परार्थता-दोष नाम से अभिहित किया है। जो अर्थ अतम्बुद हो अथवा अतमाप्त

1. काव्यालङ्कारतुत्र 2. 1. 3

2. पर्यायशब्दाभिहितं मूढार्थमिति संज्ञितम्।

अवर्ण्य वर्ण्यति यत्र तदधान्तरक्रियते ॥

हो उसे भरत ने अर्थहीन¹ तथा भामह एवं दण्डी ने अवार्थ नाम दिया है। अतभ्य या ग्राम्य अर्थ के लूक अर्थ को आचार्य भरत ने भिन्नार्थ दोष² तथा भोज ने विस्त-
अभिहित कहा है। आचार्यभरत ने विविक्षित अर्थ के विपरीत कथन को भी भिन्नार्थ
दोष माना है।³

अनेक शब्दों का एक ही अर्थ के लिये प्रयोग सकार्थ नामक दोष है जिसके
प्रत्येक पाद में तंद्रेम में वाक्यार्थ स्थापित किया जाय, वहाँ अभिप्लुतार्थ नामक दोष
होता है।⁴ प्रमाणरहित विषय का कथन अर्थात् देशकाल के अथवा कला एवं शास्त्रादि
के विपरीत अभिधान न्यायादयेत दोष है। अनेक आचार्यों यथा भामह, वाभन तथा
भोजादि ने इसे विभिन्न नामों से विवेचित किया है। छन्दों भंग होने पर विषय
नामक दोष हो जाता है।⁵ इसे ही उत्तरवर्ती आचार्यों ने हतपुत्तता दोष कहा
है। शब्दों को परस्पर सन्धिहीन दशा में रखा जाय तो विसन्धि दोष होता है।
वहाँ एक कर्ण या स्वर का लोप कर दिया जाय वहाँ शब्द-च्युत दोष होता है।⁶

अ आचार्य अभिवनुप्त ने भरतनिरूपित दोषों को नित्य व अनित्य वर्गों में
विभाजित किया है। लूक दोष अनित्य हैं तथा अलूक दोष नित्य हैं। उनके
अनुसार गूढार्थ का पताकात्मानकादि में प्रयोग, अनुवाद में अधान्तर दोष का प्रयोग
हास्य में अर्थहीन दोष का प्रयोग, प्रोत्रियादि वक्ता के तत्का भिन्नार्थ दोष का प्रयोग,
दूतारों को समझाने में सकार्थ दोष का प्रयोग, उन्मादादि की दशा में अभिप्लुतार्थ दोष

1. अर्थहीनं त्वत्तम्बुं तावोपार्थीयं च ।

नाट्यशास्त्र 17/89.

2. विविक्षितोऽन्य सवाचो यत्रान्वायेन विपते ।

नाट्यशास्त्र 17/89.

3. भिन्नार्थं तदपि प्राहुः काव्यं काव्यविष्णुः ॥ नाट्यशास्त्र 17/90.

4. नाट्यशास्त्र 17/91

5. नाट्यशास्त्र 17/92

6. नाट्यशास्त्र 17/93.

का प्रयोग तथा स्वयं के लिये भिन्न वृत्त या वितन्धि का प्रयोग स्थूल होने के कारण ग्राह्य या प्रयोज्य हो सकता है अथवा ऐसी स्थिति में ये दोष नहीं भी माने जा सकते हैं ।¹

भारत के अनुत्तर दोषों का विपरीत स्वल्प में रहना गुण कहलाता है । उनकी इतनी मान्यता ने दोषों की परम्परा को विविध आचाम प्रदान किये । जैसे- दण्डी, भामह, वामन, भोज, आनन्दवर्धन एवं महिमभट्ट आदि आचार्यों ने दोष-हान, दोष-राहित्य, दोष-विषयवाद तथा दोषों की अनित्यता के सिद्धान्त का उपवृत्त किया, जबकि अग्निपुराणकार ने इतका विरोध किया ।

गुण-सिद्धान्त - विवेचना

वाचिक अभिव्यक्ति की श्रेष्ठता के लिये जिस प्रकार दोषों का परिहार आवश्यक है । उसी प्रकार गुणों की उपस्थिति भी अनिवार्य है । नाट्यशास्त्र में ही सर्वप्रथम गुणों का स्पष्ट रूप से विवेक मिलता है । रामायण, महाभारत तथा अर्थशास्त्र इत्यादि में कतिपय गुणों के नाम प्राप्त होते हैं । यथा-उदार, मधुर इत्यादि ।²

1. शतन्यध्वे तु केचित् नित्यदोषाः, यथा अपशब्दः । केचित् नित्या यथा ग्राम्यं, हास्यादौ तत्प्रेक्ष्यमत्वात् । शतदाह यथास्मृमिति आनुपूर्व्यमिति वात्र अव्यये-वाच्ययीभावः । तेनोत्तरोत्तरं स्थूलाः । यथा च मूढार्थं मूढलेशमृतेनिकादि पताकास्थानकादिषु प्रयोज्यम्, अर्थान्तरमनुवादे, अर्थहीनादि हास्ये, भिन्नार्थ प्रोत्रियादौ वस्तारि, शब्दार्थ वरप्रस्थानने, अभिप्लुतार्थानुवादादौ, भिन्नवृत्तं वितन्धि च स्वविधौ ।

नाट्यशास्त्र, अध्याय 16, अभिव्यक्तिभारती भाग 2, पृ० 1317,

।का०हि०वि०वि० संस्करण।

2. क. महाभारत-आदिपर्व-तत्प्राधान्य विविष्ट विविष्टपदपर्यन्त 24/1
ख. अर्थशास्त्र 10/80-81

नाट्यशास्त्र के परवर्ती ग्रन्थों में गुणों का स्वल्प विवेचन विशुद्ध रूप से काव्यशास्त्रीय हो गया है। वामन द्वारा शब्दार्थ में गुणविभाजन की प्रवृत्तियों का सूत्रपात हुआ। आनन्दवर्धन ने रसाश्रित गुणतिदान्त का प्रतिपादन किया।¹ वायिक अभिनय नाट्य कला का ही विषय है। गुणों पर विचार करना आवश्यक है। भरत के द्वारा निरूपित गुण इतने प्रकार हैं -

इन दस गुणों की परिगणना एवं विवेचना की है -

इत्येधः प्रतादः समता तमाधिः माधुर्यभोजः पदतौकुमार्यम् ।

अर्थस्य च व्यक्तिस्फारता च कान्तिश्च काव्य गुणा दशैते ॥²

गुणों का नाट्य रचना में अतिशय महत्त्व है। सर्वप्रथम रीतिवादी आचार्य वामन ने गुण तथा अलङ्कारों का भेद विवेचन किया। वामन के अनुसार - काव्यशोभायाः कर्तारो धर्मा गुणास्तदतिशय हेतवस्तत्फलङ्काराः, अर्थात् काव्य शोभा के उत्पादक शब्द और अर्थ के धर्म गुण होते हैं तथा उक्त शोभा के वृद्धि कारक हेतुओं को अलङ्कार कहते हैं। ध्वनिवादी आचार्यों ने गुण के स्वल्प का सूत्रपात से विवेचन करते हुये बताया कि गुण शब्द-विन्यासादि के धर्म नहीं, अपितु काव्य की आत्मा अर्थात् रस के धर्म हैं - 'ये तमर्थ रसादिनक्षत्रमिदं तन्तमन्तमन्ते ते गुणाः शीघ्रादिवत् ।'³

1. तमर्थमन्तमन्ते येऽश्मिन् ते गुणाः स्मृताः - वाच्यवाक्यलक्षणान्यङ्गानि ये पुनस्तदाश्रितास्तेऽलङ्काराः मन्तव्याः कटकादिवत् ।

ध्वन्यालोक 2.6

2. नाट्यशास्त्र, 17/95

3. ध्वन्यालोक 3.6

मम्मट ने गुणों की रसधर्मिता तथा अलङ्कारों की शब्दार्थधर्मिता आनन्द-
धर्म के समान ही स्वीकार की है -

‘ये रसस्याङ्गिनो धर्माः शौर्यादय इवात्मनः ।

उत्कृष्टैतवस्ते स्युरवस्थितयो गुणाः ॥’¹

अर्थात् जिस प्रकार शरीर में आत्मा है, उसी प्रकार काव्य में प्रधानतया स्थित रस है । शौर्यादि अचेतन शरीर के धर्म नहीं हैं, अपितु जीवात्मा के धर्म हैं। इसी प्रकार गुण भी रस के धर्म हैं । शब्दार्थ के धर्म नहीं हैं । रस के साथ गुणों की स्थिति अव्यभिचारी रूप से है तथा विवस्तररुकर रस का अवश्य उपकार करते हैं ।

वामन ने गुणों की संख्या में विस्तार करते हुये 10 शब्द गुण तथा 10 अर्थ गुण बताये ।² कालान्तर में गुणों की संख्या में वृद्धि हुई किन्तु रसवादी आचार्यों के गुणों के सम्बन्ध में सूक्ष्म विवेचन के पश्चात् गुणों की संख्या अत्यन्त सीमित हो गई तथा केवल तीन गुण ही स्वीकार किये गये -

माधुर्यैवः प्रतादाकवास्त्रयस्ते न पुनर्दश ।

अन्य सभी गुणों का इन्हीं में समाहार हो जाता है । आचार्य मम्मट के अनुसार -

केचिदन्तर्भवन्त्येषु दोषत्यागात्परे त्रिताः ।

अन्ये भवन्ति दोषत्वं कुत्रचिन्न ततो दश ॥³

1. काव्यप्रकाशः 8/66

2. काव्यालङ्कारतुष 3. 1, 3. 2

3. काव्यप्रकाशः 8/72, पृष्ठ 420.

इसी प्रकार दश शब्द-गुणों का भी अन्तर्भाव इन्हीं तीन गुणों में हो जाता है। जैसे श्लेष, समाधि, उदारता तथा ओज मिश्रित बन्ध शैथिल्य रूप प्रसाद का अन्तर्भाव ओज में हो जाता है। अर्थव्यक्ति का प्रसाद में गृहण हो जाता है। माधुर्य को गृहण ही कर लिया गया है। तौकुमार्य तथा कान्ति दोनों दोषाभाव रूप ही हैं तथा समता कहीं-कहीं पर दोष हो जाती है। इस प्रकार गुणों अत्यन्त परिष्कृत रूप आचार्यों द्वारा प्रस्तुत किया गया।

माधुर्य गुण का लक्षण करते हुये आचार्य भरत कहते हैं कि जो वाक्य अनेक बार कहने सुनने पर भी उद्देग उत्पन्न न करे, वहाँ माधुर्यगुण होता है।¹ अभिनवगुप्त ने इसे शब्द एवं अर्थ दोनों का गुण स्वीकार किया है। भामहचार्य ने माधुर्य का लक्षण करते हुये कहा है - 'ब्रह्म नातिशयताय शब्दं मधुरमिष्यते। आचार्य मम्मट द्वारा प्रस्तुत माधुर्य का लक्षण पर्याप्त व्यापक है - 'आह्लादकत्वं माधुर्यं शृंगारे द्रुतिकारणम्'² आचार्य भामह के लक्षण में ब्रह्म का तात्पर्य द्रुतिप्रियता से है, किन्तु द्रुतिप्रियता तो ओज एवं प्रसाद में भी होती है। अतः यह लक्षण उचित नहीं है। माधुर्य शृंगार के अतिरिक्त कल्याण तथा शान्त रस में भी रहता है। शृंगार में माधुर्य प्रतिपक्ष रहित होता है। माधुर्य कल्याण, विप्लवम्भ तथा शान्त रस में उत्कृष्टतर होता चला जाता है; क्योंकि क्रमशः अत्यधिक द्रुति का कारण होता है। माधुर्य गुण का उदाहरण द्रष्टव्य है -

'अनाघ्रातं पुष्पं क्लितयमूनं करुणं -

रनाच्छिदं रत्नं मधु नयनास्वादितरतम् ।

अकण्ठं पुण्यानां क्लमिव य तत्त्वमनघं

न जाने भोवतारं कमिह तमुपस्थापयति किं ॥³

1. नाट्यशास्त्र 17/100

2. काव्यमुकाश 8/68

3. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 2/10

आचार्य भरत के अनुसार अनेक सामाजिक तथा विविध पदों से युक्त एवं अनुरागमयी ध्वनि वाली रचना ओज गुण से युक्त होती है । अभिनवगुप्त के अनुसार यह अर्थगुण है । आचार्य मम्मट ने ओजगुण का लक्षण इस प्रकार किया है -

‘दीप्यात्मविस्तृतेहैतुरीजो वीररतस्थिति ।’¹

वीर की अपेक्षा वीभत्त में तथा वीभत्त से रौद्ररत में ओजगुण बढ़कर होता है । ओज गुण का उदाहरण द्रष्टव्य है -

भीष्मसेन :

युद्धमच्छातनलक्ष्मिर्हति मया मग्नेन नाम स्थितं
प्राप्ता नाम विगर्हणा स्थितिमतां मयेऽनुमानामपि ।
क्रोधोत्प्लातितागोणितास्मदस्योच्छिन्दतः कौरवा -
नदीकं दिवसं ममाति न मुक्तीहं विद्येत्तव ॥²

आचार्य भरत ने प्रताप गुण को स्पष्ट करते हुये कहा है कि जहाँ बिना व्याख्यान के ही तत्त्वता से अर्थवबोध होता हो, वहाँ प्रताप गुण होता है । वासन तथा अभिनवगुप्त ने इसी को अर्थविमलता के रूप में परिभाषित किया है ।³ आचार्य मम्मट के अनुसार प्रताप गुण का लक्षण इस प्रकार है -

‘शुक्लेन्धनाग्निवत् स्वच्छज्जवात्तल्लेव यः ।
व्याघ्रोत्पन्न्यत्प्रतापोऽसौ तर्ज्य विहितस्थितिः ॥’⁴

1. काव्यप्रकाशः 8/69.

2. वेणीसंहार 1/12
नाट्यशास्त्र, अध्याय 16.

3. अभिनवभारती भाग-2, पृ० 132। ॥का०वि०वि०वि०तं॥

4. काव्यप्रकाशः 8/70

यह प्रताप गुण समस्त रतों का धर्म है । प्रताप गुण का उदाहरण दृश्य है -

'राजा - महातेनस्य दृष्टिता शिष्या देवी च मे प्रिया ।

कथं ता न मया शक्या स्मर्तुं देहान्तरेऽपि ॥'¹

इस प्रकार गुणों की रतधर्मिता उनके महत्त्व को बढ़ा देती है । नाट्य का लक्ष्य ही रतास्वादन करना है । अतः नाट्यरचना में गुणों का तन्निवेश अनिवार्य है ।

भाषा-विधान

आचार्य भरत ने नाट्य की भाषा का भी विवेक प्रस्तुत किया है । वस्तुतः भारत प्राचीन काल से ही विभिन्न संस्कृतियों की संगम-स्थली रहा है । अतः यहाँ विविध प्रकार की भाषायें विकसित होती रही हैं । नाट्य के उचित सम्बन्ध के लिये यह अत्यन्त आवश्यक है कि नाट्य में प्रयुक्त भाषा स्थानीय लोगों के लिये अनुकूल हो जिससे वे भाषाओं को सहज रूप में ग्रहण कर सकें । अतः आचार्य भरत ने तत्कालीन समाज में प्रचलित विविध भाषाओं को नाट्य में प्रयुक्त करने का निर्देश दिया है । यद्यपि आधुनिक तन्दरुतों में यह विवरण उतना प्रासंगिक नहीं है, जितना प्राचीन तन्दरुत में रहा होगा, क्योंकि इनमें से अनेक भाषायें आधुनिक समाज में प्रचलित नहीं हैं । आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत भाषाविधान के द्वारा यह स्पष्ट हो जाता है कि नाट्य की प्रस्तुति जन-रुचि तथा परम्परा के अनुसार ही होनी चाहिये । जिससे जनसामान्य को भावों की प्रतीति में कठिनाई न हो ।

आचार्य भरत ने संस्कृत भाषा का संक्षिप्त विवरण देने के पश्चात् प्राकृत भाषा का भी पर्याप्त विवेक प्रस्तुत किया है । उन्होंने नाट्य में प्रयुक्त की जाने वाली भाषा के चार प्रभेद किये हैं - 1। अतिभाषा, 2। आर्यभाषा, 3। जातिभाषा,

1. वेणीतंहार 6/11.

14। जात्यन्तरी भाषा ।¹

अतिभाषा वैदिक काल भाषा है । आर्य भाषा ब्रेह्मजन् की भाषा है ।
 योन्यन्तरी भाषा मनुष्योंतर या पशुमहियों की भाषा मानी जाती है । देवगुण की
 अतिभाषा तथा भूमालों की आर्यभाषा होती है ।² नाट्य में प्रयोग की जाने वाली
 जाति भाषा दो प्रकार की होती है । इसमें अनेक अनार्य तथा म्लेच्छों के द्वारा
 व्यवहार में आने वाले शब्द समाविष्ट रहते हैं जो कि तत्कालीन भारतवर्ष में बोली
 जाती थी ।³ भाषा को व्यावहारिकता की दृष्टि से उपयोगी बनाने के लिये रेशा
 प्रयोग अत्यधिक महत्वपूर्ण था । इससे भाषा समृद्ध तो होती ही है, जनताधारण के
 और भी अधिक समीप आ जाती है ।

जाति-भाषा-विवेचना

जाति भाषा में होने वाला पाठ्य दो प्रकार का होता है । यह चर्चों वगैरों
 से सम्बद्ध है । ये हैं - संस्कृत पाठ्य एवं प्राकृत-पाठ्य ।⁴ आचार्य भरत ने इन दोनों
 का ही विनियोग-विवेचन विस्तार से प्रस्तुत किया जो कि उस समय के भारत का
 जीवंत चित्र प्रस्तुत करता है । नाट्य के अन्तर्गत चार प्रकार के नायक स्वीकृत हैं -
 धीरोद्भूत, धीरललित, धीरोदात्त एवं धीरपुत्रान्त । इन सभी की भाषा संस्कृत होनी
 चाहिये ।⁵ अवतार या आवश्यकता के अनुसार इनमें प्राकृत पाठ्य की योजना भी की
 जा सकती है ।⁶ यदि कोई उत्तम पात्र अपने राज्य या सेवक के प्राप्त होने पर अपने

1. नाट्यशास्त्र 18/26

2. तत्रैव 18/27.

3. तत्रैव 18/28.

4. तत्रैव 18/30.

5. तत्रैव 18/31.

6. तत्रैव 18/32.

पद में मत्त हो या फिर दरिद्रता से अभिभूत हो अथवा उन्मत्त हो जाये तो संस्कृत भाषा का प्रयोग न होकर प्राकृत भाषा होनी चाहिये । जो पात्र किसी व्याज से ताधु का रूप धारण किये हो, ताधु, जैन ताधु, भिक्षु तथा बाजीगर हों तो उनमें प्राकृत पाठ्य की योजना की जाती है । कई संस्कृत-नाट्यों में इस तरह की योजना की गई है । स्वप्नवातवटस्तम् में यद्यपि योगेन्द्ररायण ने व्याज से ही तमस्वी का रूप धारण किया किन्तु वह सर्वत्र संस्कृत भाषा का ही प्रयोग करता है । मुद्राराक्षस में आहिलुङ्गक नामक तपिरा अवश्य प्राकृत भाषा का ही प्रयोग करता है ।¹

विक्रमोर्वशीयम् में राजा के द्वारा उन्माद की अवस्था में प्राकृतवस्त्रों का प्रयोग मिलता है । बालक, भूत या पिशाचग्रस्त मनुष्य स्त्री प्रकृति के पुरुष निम्न जाति के पुरुष तथा ताधुओं की भाषा प्राकृत ही होती है ।² जैसे अभिज्ञानशाकुन्तलम् में शकुन्तला का पुत्र प्राकृत भाषा का ही प्रयोग करता है -

बालः - (मातरमुपेत्य)

अञ्जुर, स्तो को वि पुरितो
मं पुत्त तित्त आलिंभादि ।³

इस प्राकृत पाठ्य के अपवाद का भी विधान प्राप्य है जो पात्र संन्यासी, ताधु, बौद्ध-भिक्षु, श्रोत्रिय तथा वेदपाठी ब्राह्मण हों और अपनी प्रकृति या स्थिति के अनुस्य आचार व्यवहार रखते हों तो उनकी भाषा संस्कृत रखी जाती है । अवतर विशेष में म्हारानी, वेण्या तथा दासी आदि पात्र भी संस्कृत भाषा का व्यवहार कर सकते हैं ।

1. मुद्राराक्षस, अंक 2, पृ० 95.

2. नाट्यशास्त्र 18/35

3. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, अंक 7, पृ० 468.

मालविकाग्निमित्रम् में मालविका के द्वारा संस्कृतभाषा के प्रयोग का विधान प्राप्य है । सन्धि या विग्रह से सम्बन्धित वार्ता, आकाश में उदित किसी नक्षत्र के शुभ या अशुभ फल पर विचार किया जा रहा हो, इसी तरह राजा के शुभ या अशुभ भविष्य की कल्पना के लिये संस्कृत भाषा का प्रयोग रानी द्वारा किया जाना चाहिये।¹ देवताओं का सम्पर्क विभिन्न रुचियों वाले व्यक्तियों के साथ रहता है । अतः प्राकृत के अतिरिक्त इनके संवाद संस्कृत में भी होने चाहिये ।²

मृच्छकटिकम् में गणिका वसन्तसेना के द्वारा संस्कृत भाषा का भी प्रयोग भिन्नता है -

‘वसन्तसेना - भाव । सर्व्व गेट् । ता पेक्क पेक्क -

गता नारां तारा उपकृताध्यायिव जने ।

विपुक्ताः कान्तेन त्रिय इव व राजन्ति ककुभः ।

प्रकामान्तस्तप्तं त्रिदशमति-शत्रुत्य शिखिना

दृषीभूतं मन्ये पतति जलत्वेन गगनम् ॥’³

राजा के मनोरञ्जनार्थ तथा कलाओं के व्यावहारिक ज्ञान के लिये शिल्पिका स्त्री पात्रों की पुर्तगोषित संस्कृत भाषा होनी चाहिये । देवताओं के सान्निध्य के कारण उपस्तराओं की भाषा भी संस्कृत होनी चाहिये । इस विधान में भरत ने विकल्प भी रखा है कि उपस्तराओं की जाति स्त्री होती है तथा यदि वे पृथ्वी पर विचरण करती हैं, इसलिये उनकी भाषा प्राकृत भी हो सकती है ।

1. नाट्यशास्त्र, 18/38-39.

2. तत्रैव, 18/40

3. मृच्छकटिकम्, 5/25.

अभिधानशाकुन्तलम् में तानुमती नामक अप्सरा द्वारा प्राकृत भाषा का ही प्रयोग मिलता है, क्योंकि वह पृथ्वी पर स्थित है -

तानुमती -

गिष्यत्तिदं मर पञ्जाअगिष्यत्तिगिष्यं अचरात्तित्थ ।¹

इसी प्रकार मानव को पति के रूप में स्वीकार करने पर अवतरानुकूल दोनों में से कोई भी भाषा में अप्सराओं के संवाद रहे जा सकते हैं ।

आचार्य भरत ने जनसाधारण में सर्वथा अपरिचित भाषाओं के प्रयोग का निषेध भी किया है जैसे - बर्बर, किरात, आन्ध्र तथा द्रामिड इत्यादि ।² किन्तु नाट्य की प्रस्तुति को स्वाभाविक बनाने के लिये इन जातियों की केवल शौरसेनी से मिलती कुलती प्रचलित भाषाओं के प्रयोग का निर्देश दिया गया है । नाट्य-निर्देशक के ऊपर इनकी भाषा के विधान को छोड़ दिया गया है जिससे वह स्वाभाविकता लाने के लिये अपने कौशल का प्रयोग कर सके ।³

प्राकृत भाषा के भेद

आचार्य भरत ने प्राकृत भाषा के सात भेदों का विवेक करते हुये उनके विनियोग का विधान भी बताया है । ये भाषाएँ हैं - 11। मागधी, 12। अवन्ती, 13। प्राच्या, 14। शौरसेनी, 15। अर्धमागधी, 16। बाल्हीका, 17। दक्षिणात्या ।⁴

इसके अतिरिक्त विभाषाएँ भी हैं - साकरी, आभीरी, पाण्डाली, साबरी,

1. अभिधानशाकुन्तलम् अंक 6, पृष्ठ 346.

2. नाट्यशास्त्र, 18/44

3. तत्रैव 18/45-46

4. तत्रैव 18/47.

टामिड़ी, आन्धी तथा वनेयों की जंगली भाषायें । इनमें से राजा के अन्तःपुर के रक्षक तथा सेवकों की मागधी भाषा तथा राजपुत्र, घेत तथा भेष्ठिजन की अर्धमागधी भाषा होनी चाहिये ।¹ मुद्राराक्षस में चाणक्य का मुप्तघर जैनधर्मके धारणी जीव-सिद्ध मागधी प्राकृत का ही प्रयोग करता है - 'क्षमकः - तन्तं पावं । चाणक्येण विसकण्णार गामपि ग सुदम् ।² मृच्छकटिक में शकार, वतन्तसेना एवं वास्तत्त तीनों के घेत मागधी भाषा बोलते हैं । यथा - घेतः - अज्जुके । विट्ठो चिट्ठो ।³ मृच्छकटिक प्रकरण प्राकृत भाषाओं के प्रयोग की दृष्टि से अप्रतिम हैं । इसी में विदूषक प्राच्या का प्रयोग करता है - 'विदूषकः - एतो अज्जवास्तत्तो ।⁴ आचार्य भरत भी कहते हैं - विदूषक तथा तदृश पात्रों की भाषा प्राच्या तथा धूर्तवृत्ति के पात्रों की भाषा अवन्ती होनी चाहिये ।⁵ मृच्छकटिक में वीरक तथा चन्दनक अवन्ति भाषा बोलते हैं । यथा -

'चन्दनकः - ता मच्छदु ।

वीरकः - अण्णलोहदो जेव १'⁶

तुल्यानुसार ही नायिका तथा इसकी सखियों की भाषा शौरतेनी रखी जानी चाहिये ।⁷ मृच्छकटिक में ग्यारह पात्र शौरतेनी प्राकृत बोलते हैं । जिनमें नायिका वतन्तसेना तथा उसकी दासी मदनिका भी है । यथा - 'वतन्तसेना । गुण्य-ममलोत्थ । हट्टी । हट्टी । कथं परिजणो वि परिच्छट्ठो ।⁸

-
1. नाट्यशास्त्र, 18/49.
 2. मुद्राराक्षस, अंक 5, पृ० 265.
 3. मृच्छकटिक, अंक 1, पृ० 36.
 4. तत्रैव, अंक 1, पृ० 25.
 5. नाट्यशास्त्र, 18/50.
 6. मृच्छकटिक, अंक 6, पृ० 339.
 7. नाट्यशास्त्र, 18/50
 8. मृच्छकटिकम् अंक 5, पृ० 45.

तैनिकों, जुआरियों, नगरमुख आरक्षक की दाहिना तथा भाषा तथा भारत के उत्तरभाग के निवासी क्षत्रों की देशभाषा वाल्हीकी भाषा होनी चाहिये ।¹
शकार, शक, उसके अनुस्य त्वभाव वाले वर्गों की भाषा शकारी होनी चाहिये ।
इनके अतिरिक्त इन पात्रों की भाषा शकारी ही होगी -

अङ्गारकारकव्याधकाऽऽयन्त्रोपजीविनाम् ।

योज्या शकारभाषा तु किञ्चिद्भानौक्षी तथा ॥²

सूचकटिक में शकार इसी भाषा का प्रयोग करता है -

शकारः -

मम मङ्गमङ्गं मम्महं वदन्ती
गिशि उ शङ्गे मे गिट्टं आविष्मन्ती ।
पलत्रशि भ्रभीटा पळ्ळन्ती कलन्ती
मम वाम्भुजाटा नावण्णोव कुन्ती ॥³

पुल्कत, डोम तथा इनके समान अन्यनीकातियों की बाण्डाली भाषा होनी चाहिये ।

सूचकटिक में ही इस भाषा का प्रयोग मिलता है । यथा -

ततः प्रविशति बाण्डालद्वेनानुगम्यमानवास्ततः ।

उभी - तविकं न कलउ कालनं न्य-वह-बन्ध पण्णेषिणा ।

अज्जिण शीश-हेअण शुभालोवेषु कुलम्ह ।⁴

1. नाट्यशास्त्र, 18/51.

2. तत्रैव, 18/56.

3. सूचकटिकम् 1/21.

4. तत्रैव 10/1.

इसी प्रकार आचार्य भरत ने आभीरी, शाबरी, टाविड़ी एवं मागधी भाषा का विधान अत्यन्त सूक्ष्मता से प्रस्तुत किया है।¹ भाषाओं के विस्तृत विवेचन के उपरान्त आचार्य भरत ने विभिन्न देशों की भाषाओं के विभेदक लक्षण प्रस्तुत किये हैं। यह तारा विवेचन आचार्य भरत की सूक्ष्म पर्यवेक्षणी शक्ति का ही परिचायक है।

पाठ्य-गुण-स्वल्प

वाचिक अभिनय में तर्वाद ही आधारशिला है। अतः आचार्य भरत ने पाठ्य के गुण एवं स्वल्प का विस्तार से विवेचन प्रस्तुत किया है। आचार्य अभिनव गुप्त ने इसकी व्याख्या करते हुये कहा है पाठ्य के जो उपकारक या आधार हों उनका विज्ञान-ज्ञान जिनसे अभिनय का पल्लवन किया जाय 'पाठ्य गुण' कहा जाता है- 'अतस्त्वाह पाठ्य गुणानित्युणाः उपकारकाः यदुपकृतं काव्यं पाठ्यं भवतीत्यर्थः।'² ये उपकारक उपकरण हैं- तप्त स्वर, तीन स्थान, चार वर्ण, दो काकु, छः अंकार तथा पांच अंग।³ इनका विवेचन इस प्रकार है-

तप्त-स्वर-

षड्ज्, शड्भ्, गान्धार, मध्यम, पञ्चम, धैवत तथा निषाद। इन स्वरों का प्रयोग विभिन्न रतों के अनुसार उपयुक्त एवं अनुकूल स्थिति में करना चाहिये। हास्य तथा हंसार में मध्यम तथा पंचम स्वर तथा वीर, रोद्र एवं अद्भुत-रत में षड्ज् और शड्भ स्वर रक्षना चाहिये। कल्म-रत में गान्धार तथा निषाद और वीभत्त और भयानक रत

1- नाट्य शास्त्र, 18/53-55

2- नाट्य शास्त्र, अध्याय-17, अभिनव भारती भाग-2 पृ० 1409

3- नाट्य शास्त्र, अध्याय-19, वृत्ति भाग

में ध्वनि स्वर होता है ।¹

स्वरों के स्थान

जिस प्रकार वीणा में स्वर के तीन स्थान नियत होते हैं उसी प्रकार मानव के शरीर में स्वरों के तीन उद्गम स्थल हैं- उरस्थल, कण्ठ, शीर्ष ।² बहुत दूर पर स्थित किसी व्यक्ति को बुलाने में शीर्ष अर्थात् तार स्वर का प्रयोग होता है । जो थोड़ी दूर हो उसे कण्ठ-स्वर अर्थात् मध्य स्वर से तथा जो समीप हो उसे उरस्थल से निस्तृत स्वर से बुलाना चाहिये ।³

वर्ण-स्वल्प-

पाठ्य में चार वर्ण होते हैं-उदान्त, अनुदान्त स्वरित तथा कश्चित् । हास्य तथा झुंकार रस में स्वदित और उदान्त स्वर, वीर रौद्र तथा अद्भुत रसों में उदान्त तथा कश्चित् स्वर, कल्प, वास्तव्य तथा भयानक रस में अनुदान्त, स्वरित और कश्चित् स्वर रहने चाहिये ।⁴

काकु

काकु का संवाद में अत्यधिक महत्त्व होता है । काकु के द्वारा स्वर वैभिन्न्य से विचित्रता उत्पन्न होती है तथा अर्थ में विस्तार गुण आ जाते हैं । काकु के दो प्रकार हैं-111 ताकांक्ष तथा 121 निराकांक्ष । जिस वाक्य में अर्थ पूर्ण स्व से प्रकट होता है, वह निराकांक्षा कहलाता है ।⁵ आचार्य भरत इन दोनों की व्याख्या भी प्रस्तुत करते हैं। उनके अनुसार यदि किसी वाक्य के उच्चारण के समय जिसका अर्थ पूर्ण स्व से प्रकट न

1- नाट्यशास्त्र, 19/38-39

2- नाट्यशास्त्र 19/40-41

3- नाट्यशास्त्र 19/41

4- नाट्यशास्त्र 19, वृत्तिभाग

5- नाट्यशास्त्र 19/44

होता हो और जिसमें कं० और वक्ष-स्थल के प्रदेश से स्वर उत्पन्न हो रहा हो, जो तार स्वर से प्रारम्भ होकर मन्द स्वर में समाप्त हो जाता हो तथा वर्ण और अंकारों की पूर्णता जिसमें न रहे उसे तारकाक्ष काहु कहते हैं । तथा जिसमें किसी वाक्य की उच्चारण दशा में जिसका अर्थ पूर्ण रूप से प्रकट होता हो तथा जिसमें तार स्वर से प्रारम्भ होकर मन्द स्वर में समाप्त हो जाती हो और जिसमें वर्ण और अंकार पूर्ण रूप से विद्यमान हों उसे निराकाक्ष कहते हैं ।¹

स्वरों के अंकार-

स्वरों के छः अंकार जो पाठ्य हैं- 11। उच्च 12। दीप्त 13। मन्द 14। नीच 15। दृढ 16। विलम्बित । उच्च स्वर उसे कहते हैं जो मूर्ध स्थान से उत्पन्न हो और तार-स्वर उसे जो थोड़ी ऊँची आवाज में बोला जाता हो इसका उपयोग दूरस्थ व्यक्ति से, संभाषण, विस्मय परस्पर उत्तर-प्रत्युत्तर, दूरस्थ व्यक्ति को पुकारना, ज्ञात तथा बाधा आदि में किया जाता है ।² अभिज्ञानशाकुन्तलम् के प्रस्तुत स्थल में भयभीत विदूषक का स्वर इसी तरह का होगा-

“नेपथ्ये।

ओ वयस्य, अविहा अविहा ।”³ दीप्त स्वर उसे कहते हैं जो मूर्धा स्थान से उत्पन्न हो तथा कुछ ऊँची आवाज से उच्चरित किया जाय इसका संयोजन पुद्, क्लह, क्रोध, शौर्य, अंकार इत्यादि में प्रदर्शित किया जाता है ।⁴ मुद्राराक्षस में

1- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19, वृत्तिभाग पृ० 360

2- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19, वृत्तिभाग पृ० 361

3- अभिज्ञानशाकुन्तलम्, अंक-6 पृ० 418

4- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19, वृत्तिभाग
पृ० 361

वाणव्य का यह कथन दीप्त स्वर से ही अभिनीत किया जायेगा-

“ततः पुविशति मुक्तां शिखां पराभून् कुपितवाणव्यः ।”

वाणव्यः -

कथय क एव मयि स्थिते चन्द्रमुप्तमभिधितुमिच्छति ।¹

मन्द स्वर वक्षः से उत्पन्न होता है । इसकी योजना निर्वेद, गतानि, शंका, चिन्ता व्याधि मूच्छा, मद् इत्यादि में होती है ।² स्वप्नवातवदत्ताम् के प्रस्तुत स्थल पर मन्द स्वर का प्रयोग होगा-

ततः पुविशति विचिन्तयन्ती वातवदत्ता ।

“वातवदत्ता- x x x ।परिक्रम्य । अहो ।

अत्याहितम् । आर्यपुरोऽपि नाम परकीयः तंवृत्तः ।³

नीच स्वर वक्षः स्थल से उत्पन्न होने अत्यन्त मन्दतर होता है । इसकी योजना स्वाभाविक संभाषण, व्याधि, शत इत्यादि की दशा में की जाती है ।⁴ मूच्छकटिक के इस स्थल पर इसी विदूषक स्वर घेटी के द्वारा इसी स्वर का प्रयोग होगा-

विदूषकः । घेट्या कौं । स्वामि ।

घेटी- । विदूषकस्य कौं । स्वामि ।

वातवदत्ता : किमिदं कथ्यते ? किं वयं बाह्याः⁴

1- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19 वृत्तिभाग ।

2- स्वप्नवातवदत्ताम्, अंक-3, पृ० 84

3- नाट्यशास्त्र, अध्याय 19, वृत्तिभाग ।

4- मूच्छकटिक अंक-5, पृ० 303

दृढ-स्वर कण्ठ-स्थान से शीघ्रतापूर्वक उच्चरित किया जाता है इसकी योजना स्त्रियों के द्वारा बालकों को तान्त्रिकता देने, प्रिय के प्रस्ताव को अस्वीकृत करने भय, शीत इत्यादि में की जाती है । क्लिम्बित-स्वर कण्ठ स्थान से उच्चरित होता है तथा थोड़ा मन्द स्वल्प वाला होता है । इसका प्रयोग पुण्य, वितर्क, विचार अर्थात्, अतृप्ति, लज्जा, आश्चर्य, पीड़ा इत्यादि में किया जाना चाहिये ।¹ क्लिम्बित-स्वर का प्रयोग रत्नावली के इस स्थान पर तामरिका के कथन में होगा- "तुल्यता-तन्नि दिव्या वधू । एव ते हृदय वल्लभस्त्वामेव x x तिष्ठति ।

तामरिका-तलज्वरः कस्मात् परिहातशीलतपेनं ननं लघु करोषि ।²

रत तथा भावातुहारी काकुत्स्वर-विधान-

विभिन्न प्रसन्नोत्तर की निरन्तरता, कठोर वचनों का परस्पर प्रयोग, तीक्ष्ण वार्ता, आवेग, क्लिप्ता, किसी को भयभीत करने या कष्ट देने, दूर स्थित व्यक्ति को बुलाने इत्यादि की अवस्थाओं में भाव तथा रत के अनुस्य ही काकुत्स्वर को उच्च, दीप्त तथा दृढ रखना चाहिये ।³ व्याधि की दशा, ज्वर, भूख, प्यास, अतृप्त्य तथा उग्र-कथा बताने इत्यादि के अवसर पर मन्द तथा नीच काकुत्स्वर होना चाहिये ।⁴ पुण्य प्रस्ताव की अस्वीकृति, भय, शीत के द्वारा मन्द और दृढ काकुत्स्वर रखना चाहिये ।⁵ कोई हुई वस्तु दिखाने पड़े तब उतका पीछा करने पर, किसी अनचाहे व्यक्ति की बात सुनने, चिन्ता-गुस्त होने, उन्माद, विस्मय, क्रोध, हर्ष या स्तब्ध इत्यादि के अवसर पर क्लिम्बित, दीप्त तथा मन्द काकुत्स्वर की योजना की जानी चाहिये ।⁶ हर्ष प्रद तथा तुल्यकारी वृत्त

1- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19 वृत्तिभूत

2- रत्नावली, अंक-2, पृ० 111

3- नाट्यशास्त्र 19/46-48

4- नाट्यशास्त्र 19/49-50

5- नाट्यशास्त्र 19/ 51

6- नाट्यशास्त्र 19/52-55

ते सम्बन्धित संवाद के कथन में मन्द और विलम्बित काकु स्वर की योजना होनी चाहिये ।¹ वाणी की तीक्ष्णता के लिये दीप्त तथा उच्च काकु स्वर होने चाहिये ।

हास्य, झुझार तथा कल्याण रस में विलम्बित काकु स्वर और वीर, रौद्र तथा उद्विग्न रसों में दीप्त काकु-स्वर प्रशस्त होता है । भयानक तथा वीभत्त रस में द्रुत और नीच काकु-स्वर का प्रयोग होगा । आचार्य भरत ने स्पष्ट रूप से निर्देश दिया है कि भाव एवं रसों के अनुस्यू काकु स्वर की योजना की जानी चाहिये ।

उच्चारण-

आचार्य भरत ने उच्चारण के छः अङ्गों का उल्लेख किया है- 11। विच्छेद, 12। अर्पण, 13। वितर्ग, 14। अनुबन्ध, 15। दीपन तथा 16। प्रशमन ।¹ उच्चारण में विच्छेद विराम के कारण होता है । तीता तथा तीकुमार्य से पूर्ण स्वरों में प्रेक्षागृह को भरते हुये जिस शब्दावली का पाठ किया जाय उसे अर्पण कहते हैं । दो या अधिक पदों के बीच विच्छेद न करना या उनके उच्चारण की दशा में तांत का न टूटना अनुबन्ध कहा जाता है । उच्च स्वरों को श्लैः-श्लैः नीचे की ओर बिना वैस्वर्य के लाना प्रशमन कहा जाता है । हास्य तथा झुझार रस में पाश्य को अर्पण, विच्छेद, दीपन और प्रशमन नामक अङ्गों से युक्त रहना चाहिये । कल्याण रस में दीपन और प्रशमन से युक्त होना चाहिये । वीर रौद्र तथा उद्विग्न रसों में विच्छेद, प्रशमन, अर्पण, दीपन तथा अनुबन्ध युक्त पाश्य रहना चाहिये । वीभत्त और भयानक रस में वितर्ग, विच्छेद युक्त पाश्य होना चाहिये । इन सभी अङ्गों का मन्द, मध्य एवं तार स्वरों के माध्यम से प्रयोग होता है । इन स्वरों की तीन प्रकार की लय का भी विभिन्न रसों में उपयोग किया जाता है ।

विराम की उपयोगिता-

विराम अर्थ की समाप्ति के कारण अथवा परित्यक्ति पर निर्भर करता है ।² छन्द के लक्षण पर ही विराम नहीं बल्कि लोक व्यवहार में प्रयुक्त वाक्यों से ज्ञात होता है कि एक दो या तीन, चार अक्षरों पर भी विराम होता है । विराम का अवतरा-

1- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19, पृ० 366 पृतिभाग

2- नाट्यशास्त्र, अध्याय-19, पृ० 338, पृतिभाग

नुकूल प्रयोग नाट्य की अव्यवस्था को गरिमा प्रदान करता है ।

उत्तररामचरित में यह प्रसंग दर्शनीय है -

राम : - x x x x x

किमप्या न प्रेयो यदि परमार्थस्तु विरहः ।

प्रतिहारी - देव, उपस्थितः ।

राम : - अयि कः १

विराम का समुचित प्रयोग अभिनेता या नाट्य-निर्देशक दोनों के लिये ही अत्यावश्यक है । आचार्य भरत ने कहा भी है 'विरामो ह्यर्थानुदर्शकः' विराम में रस या भाव के अनुसार ही तमस लेना चाहिये जैसे विधाद तथा चितकादि में एक कला का प्रयोग होना चाहिये । विराम के महत्त्व को प्रदर्शित करने वाला प्राचीन आनु-वांश्य श्लोक भी है -

विरामे प्रयत्नो हि नित्यं कार्यः प्रयोक्तृभिः ।

कल्पादभिनयो ह्यस्मिन्नर्थोऽपेक्षी यतः स्मृतः ॥²

निष्कर्ष

आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय का नाट्यकर्ता तथा अभिनेता दोनों को दृष्टि से व्यापक रूप में विन्यस्त किया है । कोई एक अनुता नहीं रह सका है । नाट्य-रचना से सम्बन्धित सभी विषयों का समीपान विवेक करके कवि या निर्देशक

1. उत्तररामचरित, अंक 1, पृष्ठ 65-66

2. नाट्यशास्त्र 19, 61

को भरत ने व्यापक दृष्टि प्रदान की है। दूसरी ओर अभिनेता को वाचिक अभिनय के सूक्ष्म से सूक्ष्मतम तथ्यों से परिचित कराना है। भाव एवं रसों के अनुसार अभिनेता किस प्रकार संवाद का प्रस्तुतीकरण करे कि सम्बन्धित उचित प्रकार से हो, इसका आचार्य भरत ने स्पष्ट रूप से निर्देश किया है। इस प्रसंग में त्वयं ही कहते हैं -

“वर्जितं काव्यदोषैस्तु त्वङ्गाद्यं गुणान्वितम् ।
 स्वरालङ्कारतयुक्तं पठेत् पाठ्यं यथाविधि ॥
 स्वमेतत्स्वरक्तं कलाकालतयान्वितम् ।
 दशस्पष्टविधाने तु पाठ्यं योज्यं प्रयोक्तुभिः ॥”¹

-----:0:-----

षष्ठः अध्यायः

आहार्य अभिव्यक्तिः

विद्वान्ता रचयिता प्रयोगः

आहाराभिनय - स्वल्प-विवेचन

आहाराभिनय सम्पूर्ण रंगकर्म में संवर्धित होकर उनमें अपने रंगों की तुल्यता को भरकर नाट्यकर्म को हृदयाकर्षक बना देता है। आहाराभिनय मात्र अभिनेता से ही सम्बन्धित नहीं होता, अपितु यह रंगमंच पर नाट्य की पूर्णभूमि भी तैयार करता है। आहाराभिनय के द्वारा अभिनेता स्वयं रंगमंच के माध्यम से ऐसे पर्यावरण का सृजन होता है कि सहृदय उस देश स्वयं काल को अपने सम्मुख पाता है तथा दूर-काव्य अपने सम्पूर्ण अर्थों में परिचित हो उठता है। दर्शक को कल्पना का आश्रय नहीं लेना पड़ता है और सब कुछ उसके नेत्रों के समक्ष जीवन्त हो उठता है। नेपथ्य-रचना का विधान आहाराभिनय कहलाता है। भरतमुनि नाट्य-निर्देशक होने के कारण आहार्य अभिनय के महत्त्व से भीमोक्ति परिचित थे। अतस्व उनका मत है कि समस्त नाट्य-प्रयोग आहार्य अभिनय पर निर्भर करता है।¹ इसलिये नाट्य-प्रयोग की सफलता की आकांक्षा करने वाले जनों के लिये इस पर अधिक ध्यान देना अत्यन्त आवश्यक है।² चूंकि आहाराभिनय नाट्य-प्रस्तुति के बाह्य पक्ष अङ्कुरण का साधन है, इसलिये इसे अन्य अभिनय-प्रभेदों की अपेक्षा न्यून माना जा सकता है। तथापि आहाराभिनय का महत्त्व अत्यधिक है। इसके महत्त्व का समर्थन करते हुये अभिनव-गुप्तसाह ने कहा भी है कि आहाराभिनयनाट्य का ठीक उती प्रकार आधार है जित प्रकार भित्ति चित्र-रचना का आधार है। समस्त अभिनय-व्यापार के पर्याप्त भी

1. आहाराभिनयं विष्ठा व्याख्यास्याम्यनुपूर्वशः ।

यस्मात् प्रथमः तस्योऽयमाहाराभिनये स्थितिः ॥

नाट्यशास्त्र, 23/1.

2. आहाराभिनयो नाम द्वयो नेपथ्ययो विधिः ।

तत्र कार्यः प्रयत्नस्तु नाट्यस्य शुभमिच्छता ॥

नाट्यशास्त्र 23/2.

नेपथ्यज विधि द्वारा प्रस्तुत पात्र के वेग-विन्यास, अंगरचना और वर्णविधि का प्रभाव प्रेक्षक के हृदय पर विशेष रूप से पड़ता रहता है ।¹

पात्र का वेग-विन्यास, अङ्कार, परिधान, अंगरचना तथा रंगमंच पर निर्जीव लौकिक पदार्थों और तबीय वस्तुओं का नाट्यधर्मी प्रयोग आचार्याभिनय के अन्तर्गत आता है ।² नेपथ्यविधान नाट्यप्रदर्शन का अङ्कारभूत ही है ।³

अभिनय का परमोत्कर्ष अभिनेता के द्वारा अपने-अपने कर्म । अभिनय। से तादात्म्य है । अभिनेता की इस तात्पना में आचार्य अभिनय प्रथम तोषान है ।

1. नाट्यशास्त्र, भाग 2, अभिनवभारती, पृ० 109.

2. वर्णाङ्गुक्रिया आचार्यों बाह्यवस्तुनिमित्तकः वर्णः श्वेतादिः, आदिशब्दाद रस-
मन्धाकल्पाद्युपमाहनाद्वाधिरूपनदीनगरवनपक्षिदिपदवस्तुपदपुलादपर्वतादर्महः बाह्य-
शरीरव्यतिरिक्त भस्मप्राप्तपुत्रागहरितालक्रीडितिकावस्त्रवेगुदकादिकं निमित्तम-
त्येति । वायिकादस्तु शरीरनिमित्ता इति श्रेयः । अर्थात् देशकालकुलप्रकृतिदशा-
स्त्रीत्वपुंस्त्वभवात्वादीचित्यानुसरतो विधेय इति ।

नाट्यदर्पण, 3/153.

3. क. नाट्यस्येह त्वलङ्कारो वे नेपथ्यं यत् प्रकीर्तितम् ।

नाट्यशास्त्र 23/4.

ख. आचार्यों हारकेयूरवेधादिभिरलङ्कृतः ।

अभिनयदर्पण, 40.

आचार्यों हारकेयूरकिरीटादिविभूषणम् ।

संगीतरत्नाकर, 7/21.

ग. आचार्याभिनयो नाट्योचितालङ्कारधारणम् ।

प्रतापस्ट्रीयम् नाटक प्रकरण, पृ० 121-122.

शरीर को आहार्य के द्वारा उसके स्वाभाविक स्व को देना यह नियम नाट्यधर्म की परम्परा के अनुसार नाटकीय पात्रों पर लागू होता है। क्योंकि ये जिस भूमिका को धारण करते हैं उसी के अनुसार शरीर को रखा जाता है। यह वैता ही है जैसे आत्मा एक शरीर को छोड़कर दूसरे शरीर में प्रवेश करती है तब जैसे वह दूसरी अवस्था में हो, ऐसी बन जाती है। इसी प्रकार रंग तथा वस्त्रों से आच्छादित शरीर वाला अनुकर्ता भी जिसकी भूमिका धारण करता है, उसी के भावों, आचारों तथा चेष्टाओं का अनुसरण करता है तथा वही बन जाता है।¹

आचार्य भरत ने आहार्य अभिनय के अन्तर्गत नेपथ्य की चार विधाओं का उल्लेख किया है :-

1. पुस्त-रचना अर्थात् नमूने की वस्तु का निर्माण
2. अलंकरण
3. उद्भयरचना तथा
4. तन्जीव ।जीवित प्राणिवर्ग।²

पुस्त-रचना

आहार्य अभिनय के अन्तर्गत नाट्य में वर्णित वातावरण का तर्जुन बन प्रकार

1. वर्तमाच्छादनं त्वं त्ववेष्मरिवर्षितम् ।
नाट्यधर्मपुस्तान्तु द्वेयं तत् प्रकृतित्थितम् ॥
त्ववर्णमात्मनश्चायं वर्णवैष्णवैः ।
प्रकृतित्थितस्य कर्तव्या यस्य प्रकृतिरात्थिता ॥
नाट्यशास्त्र 23/84-85.

2. नाट्यशास्त्र 23/5.

रंगमंच पर प्रस्तुत किया जाता है कि वातावरण अपने देश एवं काल के अनुस्यू तजीव हो उठे । सहृदय को नाट्य में वर्णित वातावरण में ले जाने में आहार्य-अभिनय अत्यन्त सहायक सिद्ध होता है । किन्तु यथार्थ के अनुस्यू रंगमंचीय वातावरण का तुलन अत्यन्त दुष्कर कार्य है । इस जटिलता से भरतमुनि भीर्भाति परिचित थे अतः उन्होंने पुस्त-रचना के अन्तर्गत इस समस्या का समाधान प्रस्तुत किया । इस रचना के द्वारा मात्र अभिनेता को ही नहीं, अपितु निर्देशक को भी एक दृष्टि प्राप्त होती है दुष्कर प्रतीत होने वाला कार्य भी सहज सिद्ध हो जाता है । विविध स्वर तथा प्रमाणों के अनुसार रहने पर भी भरत के द्वारा पुस्त के तीन प्रकार माने गये हैं - 1। तन्धिम 2। व्याजिम तथा 3। वेष्टिम ।¹

तन्धिम - पुस्त रचना

दो भागों को जोड़कर बनाई जाने वाली पुस्त-रचना तन्धिम कहलाती है ।² बाँस, भूर्जवृक्ष, चमड़ा, वस्त्र, लाह, तथा पत्तियों आदि से नाट्य के उपयोगार्थ वस्तु का निर्माण किया जाता है । रंगमंच पर प्लाट, दुर्ग, वाहन, रथ, हाथी, घोड़ा जैसी वस्तुओं की प्रस्तुति कथावस्तु की माँग के अनुसार अनिवार्य हो जाती है । स्पष्ट है कि इन वस्तुओं को यथार्थ स्वर में रंगमंच पर प्रस्तुत करना अतम्भ्य है । अतः इस दृष्टि से तन्धिम पुस्त रचना अत्यन्त उपयोगी है ।

प्रयोग पद्धति

अभिज्ञान शाकुन्तलम् के प्रथम अंक में आहार्य-अभिनय की तन्धिम पुस्त रचना

1. नाट्यशास्त्र 23/6.

2. अभिनवभारती, भाग 3, पृष्ठ 109.

के प्रयोग पक्ष का उदाहरण प्राप्त होता है -

।ततः प्रविशति मृगानुसारी तगरवापहस्तो राजा रथेन तुल्यचः ।¹

इस अवसर पर रथ एवं मृग दोनों का ही ताकेतिक प्रतीक संधि-पुस्तक रचना के माध्यम से ही प्रस्तुत किया जायगा ।

'सूक्तकटिक्य' में वसन्तसेना के भजन की शोभासम्पन्नता के वर्णन का प्रसंग आता है । उसके भजन का निर्माण भी इसी विधि द्वारा किया जायगा -

'विदूषकः - भोः । इतोऽपि प्रथमे प्रकोष्ठे शशिद्वन्द्वमुत्पन्नतच्छायाः,
विनिहितपूर्णमुष्टिपाण्डुराः विविधरत्नप्रतिबिम्बकाञ्जनतोयानशोभिताः
पुतादपद्मवत्तयः अलम्बितमुक्तादामभिः स्फटिकवातायनमुक्लयन्द्रेर्निर्धायि-
न्तीषोऽप्ययिनीम् ।²

व्याख्यान

संधि-पुस्तक-रचना द्वारा निर्मित ताकेतिक प्रतीक स्वतः बालित नहीं हो सकते हैं । अतः उनकी गति का विधान करने के लिये व्याख्यान विधि का विवेचन भरत-मुनि ने किया है । व्याख्यान से तात्पर्य है - रस्ती से और उतरे प्रस्तुत किया जाने वाला कार्य या निर्माण । यांत्रिक साधनों से रंगमंच पर ताकेतिक प्रतीकों की गति प्रदान की जाती है ।³

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, अंक 1, पृष्ठ 14.

2. सूक्तकटिक्य, अंक 4, पृष्ठ 232.

3. नाट्यशास्त्र, 23/8.

प्रयोग पक्ष

अभिधानशाकुन्तलम् के प्रथम अंक में -

'राजा - तूत, दूरमुखा तारङ्गेण वयमाकृष्टाः ।

अयं पुनरिदानीमपि -

ग्रीवाभङ्गाभिरामं मुहुरनुपतति स्यन्दने दत्तदृष्टिः
परवाधेन प्रविष्टः शरपतनभयाद् भूषता पूर्वकायम् ।
दमैरधाक्लिष्टैः क्रमविप्लवमुखाङ्गिभिः कीर्णवर्त्मा
परयोदगुप्लुतत्वाद् विषति बहुतरं स्तोकमुखा प्रयाति ॥¹

इत स्थल पर रथ तथा सृज दोनों का गतिविधान व्याजिम-पुस्तकवना से किया जायेगा ।

उत्तररामचरित का यह प्रसंग भी इसी विधि से सम्पन्न होगा -

'रामः - तच्छि वातन्ति, परय परय । कान्तानुवृत्तिवात्सल्यमपि शिक्षितं
वत्सेन -

लीलोत्थातमुगलकान्द्रक्यच्छेदेषु तस्यादिताः
पुण्यत्पुङ्ककवा तितत्य वयसो नन्दुषतश्चान्त्यः ।
तेजः शीकरिणा करेण विहितः कामं विरामे पुन-
र्यत्स्नेहादनरात्मनात्मनिनीपप्राप्तमत्र धृतम् ॥²

1. अभिधानशाकुन्तलम् 1/7.

2. उत्तररामचरित, 3/16.

वेष्टिम

जहाँ पर नाट्योपयोगी तार्किक प्रतीक का स्वल्प किसी वस्तु के द्वारा आवेष्टित किये जाने पर होता है वहाँ वेष्टिम पुस्त-रचना प्रयोग में लाई जाती है। इस विधि में वस्त्रादि को आवेष्टित कर प्रयोग में लाया जाता है अथवा लकड़ी या लाल की परत बढ़ाकर निर्माण किया जाता है।¹ वेष्टिम पाठ भी प्राप्त होता है। इसके अनुसार भौतिक पदार्थों का ज्ञान उन्हीं की वेष्टा के अनु-स्य पुटलि से तर्कित किया जाता है।

प्रयोग पक्ष

नाट्य प्रयोगों में पर्वत, पान, विमान, दाल, कवच, ध्वज तथा हाथी आदि का निर्माण वेष्टिम के माध्यम से प्रस्तुत किया जा सकता है।² पर्वत का प्रयोग उत्तररामचरित के तृतीय अंक में प्राप्त होता है -

'रामः - केवमनेव कञ्चायमारादिव विभाव्यते ।

गिरिः पुत्रवणः तोऽयं यत्र गोदावरी नदी ॥³

अन्यत्र विमान प्रयोग -

'रामः - ।पुष्पकं प्रवर्तयन्। भवति कञ्चवटि, ।

तृतीय अंक में हाथी का प्रयोग भी मिलता है -

'रामः - 'तोऽयं पुत्रस्तत्र मृदुषां वारणानां विवेता ।

वत्कन्याणं कयासि तस्मै भाजनं तस्य जातः ॥⁴

इन पर्वत तथा विमानादि का निर्माण वेष्टिम विधि द्वारा किया जा सकता है।

1. नाट्यशास्त्र 23/8.

2. नाट्यशास्त्र 23/9.

3. उत्तररामचरितम् 2/24

4. उत्तररामचरितम् 3/15.

इन सभी का निर्माण वैदिक-विधि उस क्रम में करता है। कुन्द पुष्पों की माला पर दिङ्नागकृत नाटक कुन्दमाला का नाम आधारित है।

नाट्यशास्त्र में पाँच प्रकार की पुष्पमालाओं के नामों का उल्लेख प्राप्त होता है - 111 वेष्टित 121 वित्त 131 तंघात्य 141 ग्रन्थित तथा 151 पुलम्बित।¹ भरत ने इनका मात्र नामोल्लेख किया है, किन्तु आचार्य अभिनवगुप्त ने इनका स्वल्प स्पष्ट किया है। वेष्टित माला हरीपल्लवों तथा पुष्पों दोनों को एक साथ मूँधकर बनाई जाती है। वित्त माला प्रतृत रहती है। तंघात्य माला में पुष्पों के झूल अदृश्यभाव बाँधकर गुंथे जाते हैं। ग्रन्थित में केवल पुष्पों को मूँधकर माला बनाते हैं। पुलम्बित माला नम्यी और लटकी हुई होती है।²

आभूषण परिधान

नाट्य-प्रयोगार्थ शरीर पर चार प्रकार के आभूषण धारण किये जाते हैं - आवेद्य, बन्धनीय, प्रक्षेप्य, आरोप्य।³ आवेद्य अङ्कार शरीर को बाँधकर धारण किये जाते हैं। कुङ्कुमादि कानों में धारण किये जाने वाले अङ्कार आवेद्य हैं।⁴ बाँधे जाने वाले अङ्कार बन्धनीय होते हैं। जैसे - करधनी तथा भुवबन्ध इत्यादि। ऊपर से शरीर पर स्थापित किये जाने वाले भूषण प्रक्षेप्य होते हैं। जैसे - नुपुर तथा वस्त्रादि। विन अङ्कारों

1. नाट्यशास्त्र 23/11

2. नाट्यशास्त्र 1भा०अ०००ती०। अभिनवभारती, भाग 3, पृ० 110-111.

3. नाट्यशास्त्र 23/12

4. नाट्यशास्त्र 23/13.

को ऊपर ले पहना जाता है वे आरोग्य कहलाते हैं । जैसे - तोने के तूत्र एवं विभिन्न हार ।¹

आचार्य भरत ने पुस्तक तथा त्रिपयों के द्वारा रुचि, स्थिति तथा जाति के अनुसार धारण किये जाने वाले विविध अङ्कारों का वर्णन प्रस्तुत किया है ।² इस विवरण के द्वारा तत्कालीन सामाजिक रहन-सहन का अमूल्य विवरण उपलब्ध होता है । तत्कालीन समाज में आभूषणप्रियता मात्र त्रिपयों में ही नहीं थी, अपितु पुस्त्यों को भी आभूषण प्रिय थे ।

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत पात्रानुसारी आहार्य-अभिनय का विवेचन अत्यन्त व्यापक है । सभी तरह के पात्रों के अनुसृत आहार्य का विधान किया गया है । इस आहार्य को स्त्रीपात्रों एवं पुरुषपात्रों के अनुसृत दो भागों में विभाजन कर पृथक् पृथक् विधान किया गया है । यह स्त्री एवं पुरुष पात्रों के लिये किया गया पृथक् पृथक् विवेचन निर्देशक के कार्य को सहज बना देता है । आहार्य से सम्बन्धी सूक्ष्म से सूक्ष्म तत्त्वों का विवेचन आहार्याभिनय के अन्तर्गत किया गया है । जैसे वेश-तन्त्रा, रसज्ञ विधान इत्यादि । कुछ विषय अत्यन्त महत्वपूर्ण हैं जैसे-जाति एवं देश के अनुसृत अंगरचना एवं वेशविन्यासादि । निर्देशक के लिये किसी देश एवं जाति की संस्कृति की रंगरंग पर जीवन्त रूप में प्रस्तुति एक बड़ी समस्या है, पर यह समस्त विधान निर्देशक को अन्तर्दृष्टि प्रदान करता है । भरत द्वारा प्रस्तुत पात्रानुसारी आहार्याभिनय के समस्त अंगों का विवेचन इस प्रकार है -

1. नाट्यशास्त्र 23/84.

2. नाट्यशास्त्र 23/15.

नारी - आहार्याभिनयः त्रिद्वान्त एवं प्रयोग पक्षः

त्रिचर्यों के अलंकार

पुरुषों की अपेक्षा त्रिचर्यों की अलंकार-प्रियता अधिक प्रतीत है। उक्त समय के अन्तर्परिवेश में अलंकारों के प्रति आकर्षण अधिक विद्यमान था। आचार्य भरत ने अपने पुमानुसृत्य त्रिचर्यों के अलंकारों का विस्तृत वर्णन प्रस्तुत किया है। अलंकार अंगों में विद्यमान लावण्य की शोभा में वृद्धि करते हैं। अतः अभिनय करने वाले पात्र के लिये देश काल या अपनी अवस्था के अनुसृत्य अलंकार धारण करना चाहिये जिससे नाट्य की अभिव्यक्ति स्वाभाविक प्रतीत हो।

आचार्य भरत ने त्रिचर्यों के नख ते शिख तक के अलंकारों का विवेचन किया है। शिखा-पाश, शिखा पत्र, पिण्डी। पिण्ड। पत्र,। अण्ड यन्त्र।, अण्ड-पत्र, घुड़ामणि, मकरिका, मुक्ताजाल, गवाक्ष तथा विविध प्रकार के शीर्ष जाल मस्तक पर धारण करने के आभूषण होते हैं। लगाट पर धारण किये जाने वाले तिलक नामक भूषण विविध स्वरूप वाले होने चाहिये।¹

शिखा व्यात को अभिनवभारती में स्पष्ट करते हुये कहा गया है -

‘नागमुन्ध्रिभिल्वनिबद्धो ऋधे कणिकास्थानीयः।’

इसी प्रकार पिण्डी पत्र नामक अलंकार के स्पष्ट करते हैं -

‘तस्यैव दलतन्धानतया धिरकानि वल्लानि पत्राणि पिण्डीपत्राणि।’²

1. नाट्यशास्त्र 23/22-23

2. अभिनवभारती, पृ० 112, भा० 3.

मवाक्ष का वर्णन कम मिलता है। मकरिका मकर पत्र नामक अलंकार है। सुक्ता-जाल जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है - मोतियों की जाली होती थी। कानों में धारण किये जाने वाले अलंकार ये हैं - कण्डक, शिखि पत्र, वेणीगुच्छ, मोचक, कर्णिका, कर्ण-मलय, पत्रकर्णिका, कृष्ण, कर्णमुद्रा, कर्ण भूषण, कर्णोत्कीर्णक तथा अनेक-रत्नों से अटित एवं विविध स्वरूपों में निर्मित दन्तपत्र। शिखि पत्र एक अत्यन्त आकर्षक आभूषण था। जैसा कि अभिनवगुप्त बताते हैं -

‘शिखिमत्रं मयूरपिच्छाकारो विचित्रवर्णरचितः कर्णवत्तंतकः ।’¹

ऐसा प्रतीत होता है कि कर्णभूषणों की रचना नामानुस्य ही रही होगी किन्तु उनके स्वरूप के बारे में विवरण प्राप्त नहीं है।

कानों में अलंकार धारण करने का प्रथम स्वप्नवातवदन्तम् में प्राप्त होता है -

‘चेटी - x x x । अम्भो द्वयं भर्तृदारिका
उत्कृतकर्णयुगलिकेन व्यायामस्त-जातस्वेद -
विन्दुविविधितेन xx xx स्वानच्छति ।’²

प्राचीन काल में कपोलों पर भी अलंकरण किया जाता था। आजकल भी विवाहादि के अवसर पर इस तरह का अलंकरण दृष्टिगत होता है। तिलक तथा पत्रलेखा कपोल का धारण करने वाले आभूषण हैं। त्रिवेणी वहस्त्र का आभूषण है होता है।³ नेत्रों की गोभा अञ्जन से तथा ओष्ठों की रंजन से बढ़ाई जाती है।

1. अभिनवभारती, पृ० 115, भाग 3.

2. स्वप्नवातवदन्तम्, अंक 2, पृ० 70.

3. नाट्यशास्त्र, 25/27.

नेत्रों में काजल का प्रयोग वियोगावस्था में नहीं होता था । त्वप्नवातवदत्ताम् में रेता प्रसंग आता है -

'राजा - न न,

त्वप्नस्यान्ते विष्टेन नेत्रविप्रोक्षिताञ्जनम् ।
वास्त्रिभ्यमपि रक्षन्त्या दृष्टं दीर्घालोकं मुञ्च्य ॥'¹

तथा वेणीतंहार में प्राप्त उल्लेख के अनुसार उपवातादि की स्थिति में जोष्ठों का रञ्जन नहीं किया जाता था -

'राजा - वस्त्रेन्दुं ते नियमुधितानक्तकाङ्क्षधरं वा' ।²

स्त्रियों के सौन्दर्य वृद्धि हेतु दाँतों के अङ्कुरण का भी भरत ने विधान किया है । चार ताम्बे के दाँतों को अर्थात् दो ऊपर वाले और दो नीचे वाले दाँतों की पंक्ति का विविध वर्णों में रंगना शुभ्रवर्ण की अपेक्षा अधिक सौन्दर्य में वृद्धि करता है।

आचार्य भरत के अनुसार - क्लृप्तय की प्रभा वाले रक्त अधरों के मध्य मुखधा की शुभ्र वर्ण की दन्त-पंक्तियाँ स्निग्धा की दीप्ति से भासित होकर अत्यन्त हृदयावर्जक हो जाती हैं, अथवा दन्तपंक्तियों को क्लृप्त के तद्वत् रक्तवर्ण में भी रंजित किया जा सकता है ।³ मुक्तामाला, च्वालपंक्ति, मंजरी, रत्नमाला, रत्नतर, रत्नावलि तथा दो, तीन या चार लड़ियाँ या झुंझुलिका की तरह के आभूषण ग्रीवा में धारण किये जाते हैं । च्वालपंक्ति तर्प के आकार का आभूषण होता था । मंजरी तुषर्ण

1. त्वप्नवातवदत्ताम् , अंक 5, पृ० 174.

2. वेणीतंहार, 2/18.

3. नाट्यशास्त्र, 23/28-30.

अथवा रत्नमंडित आभूषण था । रत्न-माला रत्ननिर्मित छोटी मालिका होती थी। रत्नावली रत्नों की बड़ी माला थी । रत्नावली नाटिका का नाम नाटिका में रत्नावली आभूषण की प्रमुख भूमिका होने के कारण ही पड़ा है ।

‘राजा - ।गृहीत्वा रत्नमालां निर्वर्ण्य हृदये निधाय।

उदह -

कण्ठागलेषं तमाताय तस्याः पुष्पटयाञ्जया ।
तुल्यावस्था तन्नीवेयं तुराशवास्यते मम ॥

तथा -

‘वस्तुभूतिः । विदूषकस्य कण्ठे रत्नमालां दृष्ट्वा पवार्य।
बाध्रव्य । जाने तैवेयं रत्नमाला या देवेन
राज्यपुत्र्यै प्रस्थानकाले दत्ता ।’¹

रत्नावली का प्रयोग मृच्छकटिकम् में भी आता है -

‘वधूः - ‘..... त व न प्रतिग्राहितः, तत्तत्स्य कृते
प्रतीच्छेमां रत्नामालिकाम् ।’

अन्यत्र इसी को विदूषक रत्नावली भी कहता है -

‘..... वतुःतमुदतारभूता रत्नावली दीयते ।’²

1. रत्नावली अंक 4, पृष्ठ 213-14, पृष्ठ 234.

2. रत्नावली 1/17.

3. वेणीसंधार, 2/22.

4. मृच्छकटिक, अंक 3, पृष्ठ 137.

5. मृच्छकटिक, 23/35.

अंगद तथा कलय बाजू के भूषण हैं । रत्नों का हार तथा मणिनिर्मित जाती वक्षस्थल के अंशकरण होते हैं ।¹ रत्नावली में स्त्रियों के द्वारा धारण किये जाने वाले आभूषण - हार, नूपुर इत्यादि का उल्लेख आता है -

राजा - । निर्वर्ण्य तविस्मयन् । अहो निर्भरः श्रीडारतः परिजनस्य ।

तथा हि -

'स्रस्तः तुग्दाम्नाभा' त्यजति विरचिताकुल केमाशः क्षीबायां नूपुरौ च
दिगुणतरमिमौ कुन्दतः पादजम्बौ । व्यस्तः कम्यानुबन्धादनवरतमुरो
हन्ति हारोऽयं मस्याः ।²

x x x x x x x x

वेणीसंहार में भी भानुमती द्वारा हार धारण का प्रसंग है -

'राजा - x x x उरः क्षिप्तहारं दूनोति ।'³

अंगद तथा कलय बाहू मूल के भूषण हैं । ऊर्ध्व तथा तोष्ठिक के बिनका अन्यत्र उल्लेख नहीं मिलता बाहू के आभूषण हैं । कटक कलशाळा, हस्तमय, सुपूरक तथा मुद्रा, अंगुलीयक अंगुलियों के आभूषण हैं ।¹ मौक्तिक जालों से युक्त रज्ज्वा, मेखला तथा तलक कटि के अंशकरण हैं । कांची एक लड़ी की मेखला तथा रज्ज्वा आठ तरों की, रज्ज्वा तोलह तरों की भी तथा क्लाप पच्छीत तरों की बनाई जाती है ।² देख

नामाना में कांची के प्रयोग का स्थल प्राप्त होता है -

'नाम्यात्पुनस्तुर्न नितम्बभरतः काञ्चाऽनया किं पुनः ।'⁴

1. नाट्यशास्त्र 23/38-38।

2- रत्नावली 1/17

3- वेणीसंहार 2/22

4- नामाना 2/17

देवपत्नी, महादेवी तथा महारानियों की मोती की मालाएँ, बत्तीस, चाँदी तथा एक सौ आठ तरों की होती है। नूपुर, किंङ्गी, रत्नजाल, धण्डिका नामक भूषण मुल्क के ऊपर धारण किये जाने वाले आभूषण होते हैं।¹ नूपुर के प्रयोग का उदाहरण मृच्छकटिक के प्रथम अंक में चिट के कथन से मिलता है -

‘कामं प्रदोषतिमिरेण दृश्यते त्वं
तोदाग्नीव जलदोदरतन्धनीनाम् ।
त्वां तूययिष्यति तु माल्यतमुद्भवोऽयं,
गन्धर्व भीरु मूढराणि च नूपुराणि ॥’²

रत्नावली में भी नूपुरधारण का प्रसंग है -

‘विदूषकः - ।आकर्ण्य। भो वयस्य, नैते मूढरा नूपुराब्दमुहरन्ति ।
नूपुराब्द एवैव देव्याः परिजनस्य ।’³

ऊरु का आभूषण पादपत्र होता है। अंगुलियों का अंगुलीयक तथा अंगूठे का तिलक पैरों के आभूषण होते हैं।⁴ अभिवगुप्त ने ‘तिलका इति विचित्र-रज्ज्वा कृताः’ कहकर तिलक की व्याख्या प्रस्तुत की है। त्रिवर्णों के पैरों को अशोक के पत्तन के सदृश रज्जित वर्ण के महावर के द्वारा अनेक प्रकार से विभूषित करने का भी विधान था।⁵ अभिज्ञानशाकुन्तलम् के चतुर्थ अंक में इसका उल्लेख मिलता है -

1. नाट्यशास्त्र, 23/38.

2. मृच्छकटिकम् 1/35

3. रत्नावली, अंक 1, पृष्ठ 52.

4. नाट्यशास्त्र, 23/40-41

5. नाट्यशास्त्र, 23/41-42.

द्वितीयः शिष्यः

निष्कयुग्यवरणोपरागमुभयो नाक्षरतः केनचित् ।¹

तथा रत्नावली में महावर के प्रयोग का स्थान प्राप्त होता है -

राजा - मादयोः पतितः ।

आज्ञाप्रतामनयामि विनक्ष्य स्व,
नाक्षाकृतां वरणयोस्तत्र देवि मूर्त्ता ।²

भारत देश विभिन्न संस्कृतियों की संगम-स्थली है । यह एक ऐसा मनोहारी उद्यान है, जहाँ विभिन्न संस्कृति के लोग अपने तौर-आचरण एवं सुख-सुविधा से समस्त दिशाओं को सुवाचित करते रहते हैं । आचार्य भरत के विविध संस्कृतियों के लोगों की देश-भूषा के विधान से तत्कालीन भारत मानों नेत्रों के समुद्र-जीवन्त हो उठता है । प्राचीन भारत आज की तरह का नहीं था । यहाँ पर अनेक छोटे-छोटे स्वतंत्र राज्य थे । बिनके रहन सहन में पर्याप्त अन्तर था । आचार्य भरत ने उन सभी का उत्पन्न सूक्ष्म एवं तर्कगीम विवरण प्रस्तुत किया है ।

दिव्य एवं मनुष्येतर नारी का आचार्यः सिद्धान्त एवं प्रयोग

रंगमंच पर प्रवेश के साथ ही दर्शकों को पात्रों की प्रत्यभिज्ञा हो सके इसके लिये आचार्य भरत ने नारी पात्रों के दो विभाग कर दिये हैं - 1। दिव्य एवं मनुष्येतर नारियाँ, 2। मानुषी नारियाँ । दिव्य एवं मनुष्येतर नारियाँ में विद्याधर, यक्षी, नाग, अप्सरायें, वृषि, देवकन्यायें, तथा तिल, गन्धर्व, राक्षस, असुर

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, 4/5.

2. रत्नावली 3/14.

एवं वानर स्त्रियाँ जाती हैं । इन सभी का अलग-अलग वेशभूषा का विधान किया गया है । जिससे यह बात हो सके कि दिव्य स्त्रियों में से अध्या मनुष्येतर नारियों में से कौन सी नारी है । इन नारियों में विद्याधर स्त्रियों का वेश शुभ्र वस्त्र युक्त होना चाहिये एवं अलंकरण मोती के होने चाहिये । शिक्षर वाले बूड़े के द्वारा केश-तज्जित किये जाने चाहिये ।¹ उत्तररामचरित में विद्या धरी स्त्री का प्रसंग प्राप्त होता है -

‘ततः प्रविशति विमानेनोज्ज्वलं विद्याधरमिधुनम्।’²

यह स्त्री तथा अप्सराओं के अलंकार रत्नजटित होते हैं इनकी केस-ज्या तादी शिक्षा द्वारा होती है तथा वेशभूषा विद्याधरी की तरह ही होती है । कालिदास विरचित विक्रमोर्वशीयम् में उर्वशी अप्सरा ही है जो कि शाप के कारण मृत्युलोक में जाती है ।³ नागस्त्रियों का आभूषण भी दिव्य स्त्रियों के सदृश मणि एवं मोती से जटित होते हैं, परन्तु इन अलंकारों पर फग बना रहता है, जो कि संभवतया नाग-स्त्री होने का संकेत प्रदान करने के लिये होता है ।

नागानन्द के तृतीय अंक में शंखचूड़ नामक तर्प की माता का प्रसंग आता है । इसका आहार्य नाम स्त्रियोचित ही होगा । गरुड के भोजन के लिये शंखचूड़ तर्प की बारी होने के कारण उसकी माता को विनाय करते हुये दिखाया गया है । अतः अलंकरण नहीं होगा । इधि कन्या के लिये एक वेणी का विधान है तथा अलंकरण का निषेध है । इनका वेश वन निवास के अनुकूल ही होना चाहिये ।⁴ विश्वप्रतिद

1. नाट्यशास्त्र 23/53

2. उत्तररामचरित, अंक 6, पृ० 292.

3. नाट्यशास्त्र 23/54

4. विक्रमोर्वशीयम् अंक 3.

5. नाट्यशास्त्र 23/56.

अभिधानशाकुन्तलम् की नायिका अधि कन्या ही है । वननिवास के अनुस्यू ही उतका आहार्य है -

'राजा - तरतिजम्बुविद्धं शैलेनापि रम्यं,

मलिनमपि हिमांशोर्लक्ष्म लक्ष्मीं ततोति ।

इयमधिकमनोहा वल्कलेनापि तन्वी

किमिह हि मयुराणां मण्डनं नाकृतीनाम् ॥ ¹

अभिधानशाकुन्तलम् में ही अनुस्यूा एवं प्रियंवदा अधिकन्या होने के कारण अलंकारों के प्रयोग से अनभिज्ञा हैं -

'तक्षशी - अनुपयुक्तभूषणोऽयं जनः ।

पित्रकर्मरिष्येनाङ्गेषु ते आभरणविनियोगं कुर्यः । ²

तिद्ध त्रिवर्गों के भूषण मोती तथा मरकत मणियों से अटित होते हैं तथा वस्त्र पतिवर्ण के होते हैं । नागानन्द में विद्याधर जीमूतवाहन का प्रेम एवं विवाह तिद्धकुमारी मलयवती से वर्णित है । अतः तिद्धकुमारी मलयवती का आहार्य इती प्रकार किया जायेगा ।

गन्धर्व त्रिवर्गों के भूषण परम्पराय मणि अटित वस्त्र केशरिया वर्ण के तथा हाथ में वीणा होती है ।³ राक्षस त्रिवर्गों के अलंकार नीलम के होते हैं । इनके दाँत श्वेत तथा वस्त्र नीले वर्ण के होते हैं ।⁴ भारतीय परम्परा में श्याम रंग ताम्बी वृष्टि का सूचक माना जाता है । संभवतया आचार्य भरत ने कूर तत्त्व

1. अभिधानशाकुन्तल 1/20.

2. अभिधानशाकुन्तल अंक 4, पृ० 224.

3. नाट्यशास्त्र 23/57

4. नागानन्द 3/4

की प्रतीक राक्षस जाति के लिये इस तरह का आहार्य विधान इसी परम्परा को दृष्टि में रखकर किया है। वेणी तंहार में राक्षस एवं राक्षसी का वातावरण तृतीय अंक में वर्णित है -

‘ततः पुविगति विवृत्तेषा राक्षसी ।।’¹

भात रचित मध्यम व्यायोग में भीम एवं राक्षस जाति की द्विद्विम्बा का पुनर्मिलन वर्णित है। यहाँ पर इनका आहार्य इसी विधि से किया जायेगा। देवियों के आहार्य में आभूषण मोती तथा वैदूर्य मणि-वर्णित होते हैं तथा वस्त्र शुक्ल-पिच्छ वर्ण के होते हैं।² उत्तररामचरित में इन देवियों का आहार्य इसी भाँति होगा -

‘ततः पुविगति उत्तद्विगतेकदारकाभ्यां पृथ्वीगङ्गाभ्याममलम्बिता
पुमुग्धा सीता।’³

दिव्य तथा वानर स्त्रियों के अङ्कन कभी पुष्कराज के तथा कभी वैदूर्यमणि के होते हैं, तथा वस्त्र नीले रंग के होते हैं।

वस्तुतः दिव्यस्त्रियों का इस प्रकार का आहार्य रागात्मक मनःस्थिति में ही होता है अन्य अवस्थाओं में इनके वस्त्र श्वेत वर्ण के ही होते हैं।⁴ वस्तुतः दिव्यपात्रों का नाटकों में प्रयोग मानवीकरण के द्वारा एवं रंगमंच पर प्रस्तुतीकरण मानव के द्वारा ही किया जाता है। नाट्यों में मानवगत भावों से ही इन दिव्य-पात्रों को सम्यक् किया जाता है। अतः जिस प्रकार तुल-दुःखात्मक परिस्थितियाँ

1. वेणीतंहार, अंक 3, पृष्ठ 137.

2. नाट्यशास्त्र 23/60

3. उत्तररामचरित, अंक 2

4. नाट्यशास्त्र 23/62.

मानव को प्रभावित करती हैं, उसी प्रकार दिव्य पात्रों को भी प्रभावित करती हैं, ऐसी कवियों की मान्यता जली आ रही है। इसलिये दिव्यपात्रों का आहार्य भी उनकी मनःस्थिति के अनुकूल ही रखा जायेगा, किन्तु दिव्य पात्रों को मानवीय पात्रों से पृथक् करने के लिये इनके लिये विशिष्ट आहार्य का विधान किया गया है, जो कि अभिनय की जटिलताओं को देखते हुये अत्यन्त उपयुक्त है।

मनःस्थिति एवं नारी आहार्य

मुख्य की चित्तवृत्ति के अनुस्यू ही उतका वेश-विन्यास ही लोक में देखा जाता है। विधादयुक्त मन वाला मुख्य कभी भी अत्यधिक अलंकृत मुद्रा में रहना पसन्द नहीं करता है। इसीलिये रंग कर्म में भी इस तत्त्व को ध्यान में रक्खा अत्यन्त आवश्यक है। आचार्य भरत स्वयं ही कहते हैं कि अलंकारों को उचित प्रकार से न धारण करने पर वे हास्य की ही दृष्टि करते हैं।¹ अतः अवस्था के अनुस्यू वेशविधान अत्यन्त आवश्यक हैं। प्रोक्षितभर्तृका या विधादयुक्त स्त्रियों को मलिन वेश तथा एक वेणीयुक्ता होना चाहिये।² अभिज्ञानशाकुन्तलम् तप्तम अंक में दीर्घ वृत्त को धारण करने वाली शकुन्तला का वेश-विधान इसी प्रकार का है -

‘ततः पुविशत्येकवेणीधरा शकुन्तला ।।’

राजा - वैशा -

वसने परिधूतरे वताना नियमज्ञामुखीधृतिक वेणिः ।

अतिनिष्कलस्य मुद्रागीता मम दीर्घ विरहवृत्तं विभर्ति ॥³

1. नाट्यशास्त्र 23/70

2. नाट्यशास्त्र 23/71

3. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 7/21.

'विप्रलम्भ' दशा में त्रिवर्गों का शुभ्रवेष होता है तथा इनके शरीर पर आभूषण का अभाव रहता है ।¹ मन की व्याकुलता बाह्य स्थिति से ही प्रकट होती रहती है । स्वप्नवातवदत्ता में उदयन से विद्युत् पद्मावती के यहाँ योगन्धरायण द्वारा धरोहर रूप में रखी गई वातवदत्ता का वेश-विधान रखा ही है -

'पेटी ----- अम्मी । इयं चिन्ताशून्यहृदया नीहारप्रतिहतवन्द्यलेखामण्डित-
भद्रकं वेशं धारयन्ती ----- ।'²

मुख्य की चित्तवृत्ति के अनुस्यू ही क्रिया-कलाप लोक में भी दिखाई पड़ते हैं । यह तत्त्व है कि यदि प्रसन्न दुःख का है और आहार्य आनन्द की अवस्था का, उत समय नाट्य की प्रस्तुति ही उपयुक्तनीय हो जायेगी । भावों के उचित सम्यक्त्व के लिये मनःस्थिति के अनुकूल आहार्य अनिवार्य है । वस्तुतः यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तब तो तमस्त आहार्याभिनय का तत्त्व भावों की तफल प्रस्तुति ही है । नाटकीय भावार्थों के अनुस्यू ही आहार्य का विधान नाट्य को तफल बना सकता है । तमस्त मानवीय एवं दिव्य पात्रों का आहार्य भावानुसारी ही होना चाहिये । उत्तररामचरित में सीता को कष्ट से परितप्त दिखाया गया है । यदि उसको अतिशय अलंकृत दिखाया जायेगा तब उसके हृदय का गहन विषाद अपनी अभिव्यक्ति में अतमर्थ रहेगा । अतः स्पष्ट है कि भावानुसारी आहार्य ही नाट्यार्थों को तफल रूप में सम्यक्चित करने में पूर्णतया तक्षम हैं ।

नारी आहार्य: केतज्वाविधान

दिव्य त्रिवर्गों के वेश तो कल्पना एवं प्रतीकों पर ही आधारित हैं, किन्तु मानवी त्रिवर्गों का वेशविधान आचार्य भरत की सूक्ष्म पर्यवेक्षणी दृष्टि का परिणामक

1. नाट्यशास्त्र 23/72.

2. स्वप्नवातवदत्ता, अंक 3, पृष्ठ 86.

है । मध्यप्रदेश में विद्यमान मालव देश, जिसका प्राचीन नाम अवन्ती है, वहाँ की नारियों के केश अलकों से युक्त होने चाहिये । त्वप्नवातवदत्तम् में वातवदत्ता अवन्तिदेश की नारी के रूप में प्रवेश करती है -

ततः प्रविशति प्रविशत्येव यौगन्धरायणः अवन्तिकावेष्टारिणी
वातवदत्ता च ।

अन्यत्र राजा कहता भी है -

राजा - 'वारिश्यमपि रक्षन्त्वा दूष्टं दीर्घालोकं मुञ्च्य ॥

उत्तर बंगाल का पड़ोसी मालवा प्रदेश का प्राचीन नाम गौड़ था । वहाँ की नारियों के केश अलकयुक्त, शिखापाशयुक्त अध्या वेणी के द्वारा सज्जित किये जा सकते हैं । आभीर जाति की नारियाँ अपने केश दो वेणियों से सुसज्जित करती हैं। पूर्वोत्तर प्रदेश की स्त्रियों की शिखार्यें समुन्नत रहती हैं तथा वस्त्र के द्वारा शरीर केशों तक आच्छादित रहता है । दक्षिण की नारियों की केशज्वा एवं वेश इस प्रकार होना -

तथैव दक्षिणस्त्रीणां कार्यमुन्नेक्यसंश्रयम् ।

कुम्भीबन्धस्तं पुनस्तं तथावर्तमानाटिकाय ॥

आचार्य के अनुसार गणिकाओं का अङ्कार उनकी रुचि के अनुसार ही रहना चाहिये । वहाँ पर आचार्य का तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि गणिका स्वच्छन्द प्रकृति की होती हैं, अतः उन पर कोई नियम नहीं लागू हो सकता है । मूच्छकटिक में वास्तव के पात अभिचार के लिये जाती हुई वसन्तोना शुभ्र वेश धारण करती है-

1. त्वप्नवातवदत्तम् , अंक 1, पृष्ठ 8, 5/10.

2. नाट्यशास्त्र 23/67-68.

‘ततः प्रविशति उज्ज्वलाभितारिकावेनेन

वतन्तलेना तोत्कण्ठा, वज्रधारिणी, विद्वया।’¹

आचार्य विश्वनाथ ने वेश्या के अभितार के समय की वेशभूषा का इस प्रकार विवेचन किया है -

विचित्रोज्ज्वलवेद्या तु रश्मिपूरकङ्कणा ।

प्रमोदस्मेरवदना स्यादेवयाऽभितरेवदि ॥²

इस प्रकार आचार्य भरत ने नारियों के आहार्य का तांगोपांग विवेचन किया है - जो कि यथार्थ एवं कल्पना का मिश्रण होने के कारण अत्यन्त सुन्दर होने के साथ ही अत्यन्त उपयोगी परम्परागत लक्ष्यों एवं कल्पना पर आश्रित होने से अत्यन्त आकर्षक है क्योंकि उसमें कलात्मक दृष्टि समन्वित है । मानवी स्त्रियों का आहार्य-विधान पर्याप्त रूप में यथार्थ रूप में ही गृहीत है । इसके अतिरिक्त आचार्य भरत ने कहा भी है कि जिनका आहार्य विधान नहीं किया गया है उन पात्रों का भी देवकालानुसृत्य आहार्य किया जाये ।

पुरुषोचित आहार्यः सिद्धान्त एवं प्रयोग

नारियों के आहार्य के सदृश ही आचार्य भरत ने पुरुषों के आहार्य का भी देश, जाति, वय एवं सामाजिक स्थिति के अनुकूल विस्तृत विवेचन प्रस्तुत किया है -

पुरुषोचित-अङ्कार

प्राचीन भारत का वैभव अत्यन्त विख्यात है । सम्यन्ता लोकजीवन से ही ज्ञात होती है, क्योंकि सभ्यता का विकसित रूप लोगों के रहन-सहन में ही

1. मुद्ररङ्गिका अंक 5, पृष्ठ 274.

2. साहित्यदर्पण, 3/78.

संवर्धित रहता है । आचार्य भरत के द्वारा प्रस्तुत पुरस्चोयित अङ्कार-विधान से तत्कालीन सम्भ्यता एवं संस्कृति का दर्शन तो होता ही है, साथ में तत्कालीन भारत की अङ्गी मानों नेत्रों के सम्मुख मूर्त हो उठती है ।

तत्कालीन समाज में लोग अपनी सामाजिक स्थिति के अनुकूल ही आभूषण धारण करते थे । पुरस्चोयों के द्वारा आभूषण धारण करने के प्रसंग संस्कृत नाटकों में प्राप्त होते हैं । यथा - मुद्राराक्षस के प्रस्तुत स्थल में -

'राक्षसः - ।तदर्थं भद्रं तित्वायं, किं पर्याप्तमिदमस्य प्रियस्य ।

तथापि गृह्यताम् ।

।त्वगात्रादवतार्य भूषणानि प्रयच्छति।'

आचार्य भरत ने राजा एवं देवताओं के द्वारा धारण करने योग्य आभूषणों का विवेकन किया है । चुड़ामणि तथा मुकुट मस्तक पर धारण करने योग्य आभूषण हैं । कुण्डल, मोचक तथा कर्णमूल कान में धारण करने के आभूषण हैं ।² मौक्तिक-माला, हथक तथा तर कटक एवं अँगूठी अंगुलियों पर धारण करने के भूषण हैं ।³ रत्नावली में राजा के द्वारा कटक धारण करने का प्रसंग प्राप्त होता है -

'राजा - ।तपरितोषम् । ताद्यु वयस्य, ताद्यु ।

इदं ते पारितोषिकम् । ।इति हस्तादवतार्य कटकं ददाति।'

संस्कृत-साहित्य में अँगूठी को लेकर दो अत्यन्त प्रसिद्ध रचनार्य प्राप्त होती हैं - महाकवि-कालिदासरचित 'अभिज्ञानशाकुन्तलम्' तथा विष्णुशट्पथरचित मुद्राराक्षस ।

1. मुद्राराक्षस, अंक 2, पृष्ठ 131.

2. नाट्यशास्त्र, 23/16

3. रत्नावली, अंक 3, पृष्ठ 157.

दोनों ही नाटकों में अंगूठी की कथावस्तु को गतिशीलता प्रदान करने में निर्णायक भूमिका है । जैसे अभिज्ञानशाकुन्तलम् में -

‘अनुसूया - x x x अस्ति ते राजर्षिणा तपुस्थितेन स्वनाम्नेयाद्वि-
कतमद्भ्युत्थीयकं स्मरणीयमिति स्वयं पिबद्म । तस्मिन् स्वीधीनोपाया
शकुन्तला भविष्यति ।’¹

मुद्राराक्षस में राक्षस की मुद्रा को प्राप्त कर लेने के पश्चात् वागव्य अपनी कूटनीति में तपल होता है -

‘वागव्यः । मुद्रामालोक्य गृहीत्वा राक्षसस्य नाम वाक्यति । तदर्थं
स्वगतम् । ननु वक्तव्यं राक्षसस्य स्वात्मद्व्युत्थिप्रणयी तंवृत्त इति ।
। प्रकाशम् । भद्र, अद्व्युत्थिमुद्राधिगमं विततरेण प्रोत्तुमिच्छामि ।’²

हस्तली तथा कलश बाहुओं के अङ्कार होते हैं । कलश धारण का प्रसंग
अभिज्ञानशाकुन्तलम् में प्राप्य है -

‘राजा - अनभिज्ञुलितज्यायाताडकं मुहुर्मणिवन्धनात्,
कनककलशं ततं हस्तं मया प्रतिलायति ।’³

रथक उद्विक्त या घुलिका कलाई के आभूषण हैं । केयूर तथा अंगद केहुनी
के ऊपर धारण करने वाले अङ्कार होते हैं । त्रितर तथा द्वार वक्षःस्थल के आभूषण
होते हैं । मोतियों की मम्बी तर तथा पुष्पों की माला सम्पूर्ण शरीर का आभू-
षण होती है । तरल तथा सूत्र कटि के आभूषण होते हैं ।

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम् अंक 4, पृष्ठ 200.

2. मुद्राराक्षस अंक 1, पृष्ठ 47.

3. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 1/10.

आधुनिक तंदों में यह समस्त पुरुषोचित अलंकरण-विधान अप्रासंगिक हो गया है। आधुनिक युग में कल्पित अलंकरण यथा अंगूठी या झुंझिका ही पुरुषों के अलंकरण रह गये हैं। कलम, केयूर, जंगल तथा त्रितर आदि के द्वारा पुरुषों का अब अलंकरण नहीं किया जाता है। ये सभी अलंकार तत्कालीन समाज में अवश्य प्रचलित थे। अतः इनका विवेचन अत्यन्त आवश्यक था। प्राचीन नाटकों को अभिनीत करने में आज भी ये विधान निर्देशक के मार्गदर्शक हैं। इसलिये ये विधान आज भी उपयोगी एवं महत्त्वपूर्ण हैं।

पुरुषोचित वेशभूषा

आचार्य भरत ने पुरुषोचित वेशभूषा का विवेचन करते समय, वेशों को तीन भागों में विभाजित कर दिया है - शुद्ध, विचित्र तथा मलिन। शुद्ध का तात्पर्य स्वैत वस्त्र धारण करना है। विचित्र का अर्थ वैसे तो रंगधिरंगा है, किन्तु आचार्य भरत ने विचित्र का अर्थ रक्त वर्ण की वेशभूषा ले लिया है। मलिन जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है, ऐसी वेशभूषा जिसमें मल का विघाट अथवा उन्मत्तता एवं टरिद्रता इत्यादि पकट हो सके।

देवमन्दिर में जाने तथा मार्गलिक विधि के अनुष्ठान के समय, तिथिन्क्षत्र के योग पूछने अथवा विवाह के अवसर पर तथा किसी धार्मिक विधि के समय पुरुषों तथा स्त्रियों दोनों का ही वेश शुद्ध रहता है। यही वेश व्यापारार्थ प्रवासी या विनीत पात्र का भी होता है। देव, दानव, यक्ष, गन्धर्व नाग राक्षस, नृप तथा उच्चपदस्थ अधिकारी या उत्तम प्रकृति का चित्र वेश रखा जाता है। कंबुकी, जमात्य, केळी, पुरोहित, सिद्ध, विद्याधर, शास्त्रवेत्ता, विद्वान्, ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य तथा न राजाधिकारी का वेश शुद्ध होता है। उन्मत्त, प्रमत्त, पथिक तथा आपत्ति में डूबे हुये व्यक्ति का मलिन वेश होता है। आचार्य भरत ने शुद्ध एवं विचित्र वेशों में शुद्ध, रक्त एवं विचित्र वर्णों के प्राचार्यों की योजना का निर्देश दिया है। प्राचार्य पुरुषों के द्वारा ऊपर से लपेटा जाने वाला वस्त्र होता है। सूक्ष्मकटिक में

आवारक के प्रयोग के प्रतंग प्राप्त होते हैं । यथा -

वारदत्तः - अनेन प्रावारकेण छादयेनम्

वतन्तसेना - प्रावारकं गृहीत्वा तामाग्राय च त्वगतं तत्पृष्ठम्
कथं परिजन इति माम्मगच्छति । अहो जाती-
कुसुमातितः प्रावारकः, अनुदातीमस्य यौवनं
प्रतिभातते ।¹

मुनि, जैन-साधु, बौद्ध-भिक्षु, ब्रिटिषीडी, ब्रौत्रिय शैव-ब्राह्मण, पाशुपत
सम्प्रदाय का अनुगामी इत्यादि पुरुषों का आहार्य उनके धार्मिक विश्वासों एवं
नियमों पर आधारित होना चाहिये । पाशुपत सम्प्रदाय का वेध विविध होता
है । परिप्राजक, महन्त तथा तपस्वियों को काषाय वस्त्र धारण करना चाहिये।
अभिधानशाकुन्तलम् में तपस्वियों द्वारा काषाय वस्त्र धारण करने का प्रतंग आता है-

राजा - शकुन्तलां दृष्ट्वा ।

का त्विद्वगुण्ठनवती नातिस्पृहारीलावण्या ।

ऋये तप्तोष्णानां क्लिलयन्नि पाण्डुपत्राणाम् ॥²

शकुन्तला ने वधूयोग्य रक्त वर्ण के वस्त्र धारण किये हैं । अतः काषायवस्त्र-
धारी तपस्वियों के ऋय वह उती तरह तुशोभित हो रही है जैसे पीले पड़ गये पत्तों
के ऋय में क्लिलय अपनी शोभा विकीर्ण करता है । त्वप्नवातवदत्तम् में तपस्वी का

1. मृच्छकटिकम् अंक 1, पृष्ठ 82.

2. अभिधानशाकुन्तलम् 5/13.

छद्ममेव धारण करने वाले योगिन्धरायण ने काथायवत्र ही धारण किये हैं -

'योगिन्धरायण ने -

कार्य नैवायैनापि भोगैनाहं, काथायं वृत्तिहेतोः प्रपन्नः ।²

तत्त्वस्थियों के द्वारा वीर, वल्कल और धर्म भी धारण किया जा सकता है ।

स्वप्नवातवदत्तम् में ही तत्त्वस्थियों के द्वारा वल्कलवत्रधारण का प्रसंग भी प्राप्त होता है -

'योगिन्धरायणः -

वीरस्याव्यक्तचित्तस्य वसतस्तुष्टस्य वन्यः कौ-
ननिर्हृत्य जनस्य वल्कलवतस्त्रातः समुत्पाद्यते ।³

उत्तरराश्वरित में तब स्वप्न का ध्यानयोग वात्मीकि करते हैं । अतः तत्त्वस्थियों के मध्य निवास करने के कारण उनका वेध तापतोचित ही है । तब के द्वारा सुगन्ध धारण का प्रसंग प्राप्त है -

'जनकः - भरतस्तोत्रं पवित्राञ्जनसुरो धारते त्वयं रौरवीम् ।⁴

1. अभिधानशाब्दन्तम् 5/13.

2. स्वप्नवातवदत्तम् 1/9.

3. स्वप्नवातवदत्तम् 1/3.

4. उत्तरराश्वरितम् 4/20.

अन्तःपुर की रक्षा में नियुक्त कर्मचारियों यथा कंचुकी इत्यादि का वेध कवच युक्त अथवा काष्ठाय यत्र ते युक्त होना चाहिये । इन्हीं के वेशविधान के अनुसार अन्तःपुर की रक्षिकाओं का वेशविधान होगा ।

पराक्रमी पात्रों का सुदोषित वेध होना चाहिये । यथा-शस्त्र, कवच, धनुष और तरक्त धारण किये रहना चाहिये । वेणीतंडार में अंगी रत वीर ही है । अतः अधिकांश पात्र पराक्रमाली ही हैं । यथा - भीम, अवतथामा सर्व कर्ण इत्यादि । इनका आहार्य इनके तत्त्वानुस्य ही होगा । यथा -

'कर्णः - तद्रोधम् उत्थाय छद्ममाकूय ।

अरे दुरात्मन् x x x x ।

अवतथात्मा - अरे मूढ, वात्या काममयोज्ज्वलम् ।

इयं वातिः परित्यक्ता । इति यक्षोपवीतं किनत्ति ।

x x x x x x x

उभावपि छद्ममाकूयान्योन्यं प्रहर्तुमुद्यताः ॥¹

कुलीन पात्रों का वेध उनकी स्थिति के अनुसार रहना चाहिये । मृच्छकटिक में वास्तवतः कुलीन पात्र है, तथापि दान देने के कारण वह निर्धन हो जाता है । अतः तदनुस्य उसका आहार्य भी है -

'कर्णमूरकः - तत्त ज्ञायें स्वेन शून्यानि आभरणस्थानानि परामृश्य, उदध्वं प्रेक्ष्य, दीर्घं निःश्वस्य, अयं प्रावारकः ममोपरि उत्क्षिप्तः ।²

1. वेणीतंडार, अंक 3, पृ० 2217.

2. मृच्छकटिकम्, अंक 2, पृ० 142.

राजाओं का वेध विधि होना चाहिये, किन्तु विशिष्ट परिस्थितियों में यथा - नक्षत्रशान्ति तथा विघ्न शान्ति इत्यादि के अवसर पर इनका वेध सुदृढ़ रहना चाहिये । उत्तम, मध्यम तथा अधम प्रकृति के व्यक्तियों के वेध उनके देश, जाति तथा अवस्था आदि के अनुसार होने चाहिये । मुख्यकटिक में जुड़े में सब कुछ हार जाने से दारिद्र्य दूरकर का आहार्य जीवन वस्त्र के द्वारा किये जाने का प्रसंग प्राप्त होता है -

‘माधुरः - ।ददुरस्य कक्षतं तुणीकृतं पटमाकृत्य।

भर्तारः परयत परयत, जर्जरपटप्रावृतोऽयं पुस्त्योदासुवर्णं कल्पवर्तं
भ्राति ।

पुस्त्योचित वेध विधान के अन्तर्गत प्रत्येक सत्त्वानुस्यूत वेगभूषा का पृथक्-पृथक् होना अत्यन्त आवश्यक है । शुभ एवं अशुभ परिस्थितियों में भी वेगभूषा पृथक् होती है । इस प्रकार भरत द्वारा प्रस्तुत पुस्त्योचित वेगभूषा के विधान के अन्तर्गत सभी तन्त्रों को दृष्टि में रखा गया है ।

पुस्त्योचित वेगविधान

आचार्य भरत ने मुख्य एवं मुख्येतर दोनों ही तरह के पात्रों के वेगविधान का विवेचन किया है । राक्षस, दानव तथा दैत्यों के भूरे बाल तथा हरी मूंछों वाले मुकुटधारी चेहरे रहने चाहिये । वस्तुतः इनकी आकृति को भयंकर बनाने के लिये ही ऐसा विधान किया गया है । जिससे इनको देखते ही हृदय में भय उत्पन्न हो सके । पिशाच, उन्मत्त, भूत, तापु तथा अपनी प्रतिष्ठा का निर्वहण न करने वाले व्यक्ति को लम्बे एवं बिखरे बालों वाला होना चाहिये । पिशाच एवं भूत अमानवीय योनि है । अतः जनमानस में इनके प्रति भय उत्पन्न करनेके लिये ही बिखरे बाल रहने का विधान किया गया है, किन्तु तापु वृंकि अंतारी व्यक्ति हैं अतः उनके केस भी सेते ही होंगे । प्रतिष्ठा पूरी न कर पाने वाला व्यक्ति प्रतिष्ठा पूरी करने के परचाय ही होना चाहिये । अतः वह भी लम्बे एवं बिखरे बालों वाला ही होना ।

बौद्ध ताधु-जैन-मुनि, ब्रौत्रिय-ब्राह्मण परिव्राजक यज्ञ में दीक्षित पात्र का मस्तक मुंडा हुआ होगा। इसी प्रकार अन्य ताधुओं के केश उनके आचार के अनुसार मुण्डित, कुंचित या केशधारी होना चाहिये। वारधधु, हुंगारी, राजाधिकारी इत्यादि पात्रों के केश पुंथराने होने चाहिये। चेलों का मस्तक तीन चोटी वाला या मुंडा होना चाहिये। यह पात्र मृच्छकटिकम् में प्राप्त होता है। विदूषक का मस्तक मुंडा हुआ अध्या काकपक्ष्मपुक्त होना चाहिये। श्रेष्ठ पात्रों का अध्यानुतारी तथा देश, जाति के अनुसार केशविधान करने का निर्देश आचार्य भरत ने दिया है।

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत केश-तज्जा का विधान अधिकांशतः तत्कालीन परम्परा पर आधारित है। इसके अतिरिक्त मनोभावों का भी ध्यान रखते हुये केशतज्जा का विधान किया गया है।

रम्य-विधान

पुरुषोचित आहार्य में रम्य का भी अत्यधिक महत्व है। अतः आचार्य भरत ने इसका भी संक्षिप्त रूप में विवेचन किया है। मनुष्यों की वय, सामाजिक स्थिति एवं मनःस्थिति के अनुस्य चार प्रकार की रम्य बतायी गयी है - शुक्ल, श्याम, विचित्र तथा रोम्भा। तन्व्यात पूर्ण जीवन के चतुर्थ चरण में लिया जाता था अतः वृद्ध होने के कारण तन्व्याती की शुक्ल रम्य होगी। मंत्री पुरोहितादि के रम्य भी श्वेत ही रखी जायें। तिट्ठ, विद्याधर, राजा, राजकुमार, युवराज इत्यादि की रम्य विचित्र होनी चाहिये। श्याम से तात्पर्य बड़ी हुई रम्य से है। दुःखी एवं तप्तस्वी इत्यादि की श्याम रम्य होनी चाहिये। शधि, वल्कलवेष्टकारी लोगों की रोम्भा रम्य होनी चाहिये।

पुरुषोचित मस्तकाभरण

प्राचीन भारत में मस्तकाभरण के रूप में मुकुटों का प्रचलन था। अतः

आचार्य भरत ने मस्तकाभरणों का विधान भी सूक्ष्मता से प्रस्तुत किया है। देवताओं एवं राजाओं के द्वारा तीन प्रकार के मुकुट धारण किये जा सकते हैं - पार्श्वगन्त मस्तकी तथा किरीटी। पार्श्वगन्त का अर्थ है घुंटाकार मुकुट। मनुष्येतर देव, गन्धर्व, पक्ष, नाग तथा राक्षसों के मुकुट विभिन्न त्वत्त्वों में पार्श्वमौलि आकार वाले होंगे। ब्रैष्ठ देवताओं के मुकुट किरीटी मध्यम श्रेणी के देवों के मस्तकी तथा सामान्य देवों के पार्श्वमौलि होने चाहिये। विवाधरों, तिद्धों एवं वारण-गन्धर्वों का मस्तकाभरण ग्रथित केशों से किया जाय। अधिकांशतः राजाओं का मुकुट मस्तकी होता है। अमात्य, कंबुकी, ब्रैष्ठी तथा पुरोहित पगड़ी धारण करें। सेनापति तथा पुवराज को मस्तक पर अर्धमुकुट धारण करना चाहिये। बालकों के मुकुट त्रिशि-कण्डधारी तथा मुनियों को मस्तकाभरण बटाओं से निर्मित होना चाहिये।

अंगरचना - त्वत्त्व-विवेचन

रंगों की निर्माण-विधि

आचार्याभिनय में अंगरचना एक उत्पन्न महत्त्वपूर्ण कर्म है। अंगरचना के द्वारा मुख्य अपने नैसर्गिक वर्णों को आच्छादित करके जिस भूमिका को अभिनीत करता है, तदनुकूल वर्णों को धारण करता है। अंगरचना में रंगों का ही योगदान होता है। अतः आचार्य भरत ने रंगों के परस्पर संयोग से बनने वाले विविध रंगों का उत्पन्न उपयोगी विवरण प्रस्तुत किया है। यह विवेचन आज के सन्दर्भ में उचित रूप में मूल्यांकित नहीं किया जा सकता, किन्तु तत्कालीन परिस्थितियों में, जबकि विज्ञान उन्नत दशा में नहीं था, यह रंगों को निर्मित करने का विधान निश्चित रूप से रंगकर्म-निर्देशक के लिये अमूल्य रहा होगा।

आचार्य भरत ने चार स्वाभाविक रंगों का उल्लेख किया है - श्वेत, श्याम, पीत एवं रक्त। श्वेत एवं पीत वर्ण के मिश्रण से पाण्डु वर्ण, श्वेत तथा नील वर्ण के मिश्रण से कपोत वर्ण, श्वेत तथा रक्त वर्ण के मिश्रण से पद्मवर्ण, नीले तथा पीत वर्ण

के मिश्रण से काश्याय वर्ण, रक्त एवं पीत वर्ण के मिश्रण से गौरवर्ण बनाया जाता है। इनके अतिरिक्त अन्य वर्ण उपवर्ण कहलाते हैं। जो इन स्वाभाविक रंगों में एक, दो, तीन, चार या अनेक बार मिलाकर बनाये जाते हैं। गहरा रंग अन्य रंगों के अनुपात में कम रखा जाना चाहिये जैसे कि श्याम रंग तबसे गहरा होता है अतः इसको हल्के रंगों के अनुपात में कम रखना चाहिये। इसी प्रकार हल्का रंग अन्य गहरे रंगों के अनुपात में अधिक रखना चाहिये।

मुख्येतर पात्रों की उंगरचना : स्वल्प-विवेक

आचार्य भरत ने मुख्येतर पात्रों की उंगरचनाविधान की तुविधा के लिये दो भागों में विभाजित किया है - जीव एवं अजीव। जीव के अन्तर्गत-देव, दानव, गन्धर्व, यक्ष, राक्षस, तथा तर्ष तन्मिलित हैं। अजीव के अन्तर्गत पर्वत, मल्ल, दाल, ध्वज तथा विविध शस्त्रादि अजीव पदार्थ माने गये हैं। एक अन्य श्लोक, जो कुछ तत्कालों में प्रक्षिप्त मान्य गया है, के अनुसार त्रीशेधारिणी नदी, पर्वत, तमुद्र, वाहन तथा अनेक शस्त्र भी प्राणित्व में समाविष्ट किये जा सकते हैं।

दिव्यपात्रों में देवता, यक्ष तथा अप्सराओं को गौरवर्ण में रखना चाहिये तथा रुद्र, सूर्य, ब्रह्मा और स्कन्द इत्यादि पात्रों का वर्ण स्वर्ण होना चाहिये। सोम, बृहस्पति, बुध, वसु, नक्ष, तामर, हिमालय, गंगा तथा कलराम का वर्ण श्वेत होना चाहिये। मंलग्रह को जाल, बुध और अग्नि को पीत, नारायण, नर को श्यामवर्ण तथा वातुकि को काले रंग का होना चाहिये। ऐश्व, दानव, राक्षस यक्ष, पिशाच, पर्वत के अधिदेवता, जल तथा आकाशादि पुत्र नीले वर्ण के होने चाहिये। आचार्य भरत ने कुछ पात्रों के लिये विकल्प भी प्रस्तुत किया है कि यक्ष, गन्धर्व, भूत, पन्नग, विद्याधर, पितर तथा वानर विविध वर्णों के हो सकते हैं।

मानव अङ्ग-रचना : त्वस्य विवेचन

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत मानव का अङ्गरचना-विधान अत्यन्त विस्तृत है। मानव का वर्ण वंशानुक्रम एवं भौगोलिक पर्यावरण के अनुस्यू ही होता है। आचार्य भरत ने इन सभी तथ्यों को ध्यान में रखकर ही विवेचन किया है। भरत, के द्वारा प्रस्तुत अङ्ग-रचना-विवेचन ने तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था पर भी प्रकाश पड़ता है। वर्ण शब्द वृ, वरणे धातु से निष्पन्न हुआ है। इसका अर्थ है वरण करना या घुनना। इससे यह आभास मिलता है कि वर्ण से तात्पर्य किसी विशेष व्यवसाय को घुनने या अपनाने से है। सामान्य तौर पर वर्ण-व्यवस्था द्वारा ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य, शूद्र का वर्गीकरण किया जाता है और प्रायः यह ममका जाता है कि इस व्यवस्था द्वारा प्राचीन भारत में समाज को चार वर्णों में विभाजित किया हुआ था।¹ रंग के अर्थ में वर्णों का प्रयोग ऋग्वेदिक काल में आर्य और दास का वैपरीत्य दर्शित करने के लिये किया गया था। रंगों से सम्बन्धित वर्णव्यवस्था की उत्पत्ति के सिद्धान्त के अनुसार ऋषियों की त्वचा के विभिन्न रंग वर्णों के परिचायक थे। ऋष्या ने ब्राह्मण, क्षत्रिय, वैश्य एवं शूद्र की उत्पत्ति की। जिनका रंग क्रमशः श्वेत, लाल, पीत और काला था। इस प्रकार विभिन्न रंगों में विभाजित चतुर्वर्णों की उत्पत्ति मुणों से सम्बन्धित हो गई तथा शास्त्रकारों ने इनके रंगों को मूलभूत मुणों से संयुक्त कर दिया। यथा - श्वेत रंग तत्त्व का, रक्त वर्ण रजस का तथा श्याम वर्ण तमो मुण का प्रतीक बन गया है। ये मुण भी वर्णव्यवस्था से संयुक्त हो गये। यथा तत्त्व का सम्बन्ध ब्राह्मण एवं क्षत्रिय से, तमोमुण का वैश्य से तथा रजोमुण का शूद्र के साथ सम्बन्ध स्थापित किया गया। भरत के द्वारा प्रस्तुत वर्णों के लिये अङ्गरचना विधान इन्हीं सिद्धान्तों पर आधारित है -

1. प्राचीन भारतीय संस्कृति, पृष्ठ 243.

‘ब्राह्मणाः क्षत्रियाश्चैव गौराः कार्यास्तथैव हि ।

वैश्याः शूद्रास्तथा चैव श्यामाः कार्यास्तु वर्णतः ॥’¹

मनुष्य के वर्ण पर वंशानुक्रम के साथ पर्यावरण का भी पूरा प्रभाव पड़ता है। शारीरिक विशेषताओं केवल आनुवंशिकता का ही परिणाम नहीं, अपितु ये भौगोलिक परिस्थितियों के द्वारा भी प्रभावित होती है। जैसे अफ्रीका चूंकि गर्म देश है, अतः वहाँ के लोगों का रंग काला है। आचार्य भरत का अंग-रचना-विधान भी यथार्थ के धरातल पर विराजमान है। मानव का अंग-रचना विधान देश एवं जाति के अनुस्यू ही किया गया है, जो कि आचार्य भरत के विस्तृत ज्ञान का परिचायक है। ताताँ द्वीपों में रहने वाले मनुष्यों का वर्ण उनकी भूमिका एवं प्रकृति के अनुस्यू तभी हमें तबोरे के अस्त्रम श्रौद्ध श्रौद्ध होना चाहिये।² इस कथन का तात्पर्य यह प्रतीत होता है कि तुल्य एवं दुःख की अवस्थाओं में मनुष्य अपनी प्रकृति के अनुस्यू ही परिवर्तित होता है। अतः तुल्य में आनन्द एवं दुःख में कष्ट की अनुभूति वर्ण में वैशिष्ट्य उत्पन्न करती है। इसलिये इन अवस्थाओं में वर्णरचना परिवर्तित भी हो सकती है। उदाहरणार्थ - उत्तररामचरित में राम के द्वारा परित्याग की कुछ विदोष तीता के हृदय में व्याप्त अंतीम कष्ट उनके शरीर की कान्ति को भी क्षीण कर देता है -

‘मुरता - इयं हि ता -

चित्तयमिष मुग्धं बन्धनादिप्रभूतं

हृदयकमलशोधी दाह्नी दीर्घाक्षः ।

गतपयसि परिपाण्डु क्षामस्तथाः शरीरं

शरदिव इव धर्मः केतकीमर्मत्रम् ॥’

1. नाट्यशास्त्र 23/101.

2. नाट्यशास्त्र 23/97.

जम्बू द्वीप के निवातियों के विभिन्न वर्ण होने चाहिये । कुरु देश के निवातियों का वर्ण त्वर्णिम नहीं होना चाहिये ।¹

भद्राश्व देश के निवाती श्वेत वर्ण के होते हैं, केतुमान देश के निवाती नीले रंग । पाठान्तर-श्वेत वर्ण। और शेष देशों के मनुष्यों को गौर वर्ण का रखा जाता है । भूतों तथा वायु मनुष्यों के अनेक रंग होते हैं इनमें भूतों के चेहरे विकृत अथवा घराह, बकरा, भैंसा, हरिण के चेहरों जैसे होते हैं ।

भारतीय जनों के रंगों का भी विस्तार से वर्ण प्राप्त है । राजाओं का वर्ण पद्मवर्ण, श्याम या गौर होना चाहिये । तुषी मनुष्य का चेहरा आनन्द से प्रदीप्त रहता है १ शक्रे अतस्व उतका वर्ण गौर रखा जाना चाहिये । कुकर्मों, गृहमृत्यु, व्याधिमृत्यु, तप्त्या में तीन परिश्रम करने वाले तथा निम्न जाति के लोगों का वर्ण अतित होना चाहिये । अधियों का वर्ण केसरिया तथा तप्तवी जनों का अतित वर्ण रखा जाय ।

आचार्य भरत ने नाट्य-निर्देशक को निर्देश भी दिये हैं कि किसी कारणवश अथवा किसी की इच्छा से उनके देश, जाति तथा स्वभाव के अनुकूल उनके रंग रक्षना चाहिये । पात्रों के देश, कर्म, जाति तथा पृथिवी प्रदेश आदि का ज्ञान रखते उनके शरीर की अंग-रक्षा का विधान होना चाहिये ।

किरात एक पहाड़ी जनजाति जो हिमालय तंत्राग में रहती है, बर्बर तन्म-मतः श्रेष्ठ जाति के समस्त एक जाति, आन्ध्र देश के निवाती, द्रविड़ । आधुनिक तमिल निवाती जन, काशी, कोशल, पुलिन्द । विन्ध्य के पहाड़ी क्षेत्र में रहने वाली जाति तथा दक्षिणात्य मनुष्यों का शक-मय रंग काला रखा जाना चाहिये । शक-

1. नाट्यशास्त्र, 23/98.

मध्य एशिया की एक पहाड़ी यायावर जाति जिसने भारतीय सीमा अपना राज्य ई०पू० 200 में स्थापित किया था । चन्द्रगुप्त द्वितीय के साथ इनके संबंध का ऐतिहासिक विवरण मिलता है । यवन अर्थात् पुनान के निवासी, पल्लव अर्थात् पार्थियन जाति जो पश्चिमी पंजाब में ई०पू० 140 के लगभग मिलकर बनी थी, बाह्य-लीक अर्थात् बल्ख के निवासी तथा उत्तर दिशा के अन्य निवासियों का रंग गौरवर्ण का होना चाहिये । पांचाल, शौरसेन, माहिष, मगध, जंग, बंग, तथा कलिंग देश के निवासियों का वर्ण श्याम होना चाहिये । भरत द्वारा प्रस्तुत जंग-रचना-विधान नाट्य की दृष्टि से अत्यन्त उपयोगी तो है ही, साथ ही तत्कालीन भारतीय परिवेश में आकर यहाँ की संस्कृति में अपने को विलय कर देने वाली आक्रान्ता जातियों यथा-जङ्ग-यवन इत्यादि के विषय में उनके गहन ज्ञान का परिचय भी मिलता है । सांस्कृतिक एवं सामाजिक स्थिति के साथ ही राजनीतिक स्थिति का भी पूरा आभास मिलता है ।

अङ्गरचना का नाट्यधर्मिता की दृष्टि से महत्त्व

अभिनेता का रंग कर्म के प्रति पूर्ण अभिनिवेश अथवा समर्पण ही रंगकर्म को सफल बनाने में अत्यधिक सहायक है । यह अभिनिवेश अन्तःकरण की स्वीकृति एवं बाह्य दोनों के ही माध्यम से सिद्ध होता है । बाह्यत्वत्व्य का निर्माण आचार्य विधि के द्वारा ही सम्पन्न होता है । जिस प्रकार आत्मा एक शरीर को त्याग कर दूसरे को स्वीकार करती है और उसी के साथ शरीर के सब धर्मों को स्वीकार करती है । उसी प्रकार अभिनेता भी अनुकार्य का अनुकरण करता हुआ तदनुत्प ही बन जाता है -

यथा जन्तुः स्वभावं त्वं परित्यज्यान्वदैहिकम् ।

तत्स्वभावं हि भवते देहान्तरमुमाश्रितः ॥

वेद्येण वृत्तिरन्वैष्यता दितः पुरुषस्तथा ।

परभावं पुरुषो यस्य वेद्यः समाश्रितः ॥¹

इतीनिये शरीर को रंगकर उसके स्वाभाविक रूप को ढँकना नाट्यधर्म की परम्परा के अनुसार नाटकीय पात्रों पर लागू होता है। भरत द्वारा प्रस्तुत अंगरचना विधान के अन्तर्गत दिव्य पात्रों तथा राक्षस, यक्ष अथवा विभिन्न ग्रहों एवं देवों का अंगरचना का विधान पूर्णतया कल्पनाजित है। ये पात्र लोक में दिखाई नहीं पड़ते हैं। अतः इनका अनुकरण नहीं किया जा सकता है। अद्वय सँतमाज में प्रचलित पूर्वाग्रहों एवं मान्यताओं के कारण इनका उल्लेख प्राप्त होता है। साहित्य समाज का ही दर्शन होता है। इन पात्रों की रंगमंच पर प्रस्तुति को सफल बनाना रंगकर्म-निर्देशक के अत्यन्त आवश्यक है। इसी तथ्य को ध्यान में रखकर आचार्य भरत ने इनकी आहार्य विधि का विवेचन प्रस्तुत किया है। यह तत्त्व विवेचन तत्कालीन समाज में प्रचलित मान्यताओं पर ही आधारित है। तत्कालीन समाज में इन पात्रों के प्रति ये ही अर्थ रूढ़ हैं। यही कारण है कि आहार्य से ही इन पात्रों की रंगमंच पर प्रत्यभिज्ञा हो जाती है। कुछ अर्थ तो आज भी समाज में उसी तरह रूढ़ि परम्परा में जले आ रहे हैं। यथा-हिमालय तथा गंगा को श्वेत मानना तथा मंगल ग्रह को लाल रंग का मानना इत्यादि आज भी समाज में प्रचलित है। वस्तुतः ये वर्ण एवं दिव्यपात्रों के साथ इनका सम्बन्ध परम्परा के द्वारा रूढ़ हो चुका है तथा भारतीय जनमानस इनसे घिरकाल से भली-भाँति परिचित है। अतः नाट्यधर्मों के रूप में इनका प्रयोग सहज रूप में किया जा सकता है। नाट्यधर्मों में कलात्मकता के साथ लोकात्मकता जुड़ी ही है जो किसी भी प्रस्तुति को ग्राह्य बनाने में समर्थ हो सकती है, क्योंकि उसमें दोनों ही तत्वों का तन्निवेश है। अभिनयगत कठिनाइयों को दूर करने के लिये नाट्यधर्मों परम्परा अत्यन्त सहायक सिद्ध होती है।

आहार्याभिनय : नाट्यधर्मों प्रयोग

नाट्य में वर्णित प्रत्येक वस्तु की यथावत् रंगमंच पर प्रस्तुति संभव नहीं है। अतः उनकी प्रतिकृति को ही रंगमंच पर प्रस्तुत किया जा सकता है। ये प्रयोग आहार्याभिनय के अन्तर्गत आते हैं। आचार्य भरत ने नाट्य की जटिलताओं को

गले तक का भाग टँका रहना चाहिये । इसको आवश्यकतानुसार अनेक प्रकार के क्वापूर्ण रत्नजटित मुकुटों से सुसज्जित भी किया जा सकता है ।¹

प्रतिग्रीष्मों के अतिरिक्त पैर, गिर या त्वचा की प्रतिवृत्तियों का निर्माण घात, चटाई, या भाण्ड के द्वारा कर लेना चाहिये ।

शस्त्र एवं अस्त्रों का नाट्यधर्मी प्रयोग

शस्त्रों को भी नाट्यधर्मी विधि से निर्मित करना चाहिये । यथा - घात काँति के छद्मचर्यों, लाछ तथा भाण्ड के द्वारा इनका निर्माण करना चाहिये ।² शस्त्रों के प्रयोग में अभिनेता का कौशल एवं वातुर्ष आवश्यक है । अभिनेता के द्वारा शस्त्र-संयोजन से उत्तका शीर्ष एवं पराक्रम प्रकट होना चाहिये, किन्तु वास्तविक छेदन या ताड़न नहीं करना चाहिये, अन्यथा अभिनयगत अनेक जलितार्यें उत्पन्न हो जायेंगी। इनका व्यवहार बिना प्रतिद्वन्द्वी के शरीर को छुये दूर से करना चाहिये । शस्त्र एवं अस्त्र के नाट्यधर्मी प्रयोग के पीछे भरत की यही दृष्टि रही होगी कि शस्त्र एवं अस्त्रों के नाट्यधर्मी प्रयोग से न तो अभिनेता में क्रम उत्पन्न होगा और न ही भेदन इत्यादि का भय रहेगा ।

अङ्कारों का नाट्यधर्मी प्रयोग

आचार्य भरत ने स्वर्ण निर्मित तथा रत्नादि जटित अङ्कारों का आह्वार्याभिनय में प्रयोग करने का निषेध किया है । अङ्कारों को भाण्ड, वस्त्र, मोम, ताश्म्र, नील के रंग एवं अश्म्र के द्वारा निर्मित किया जाना चाहिये एवं चयक

1. नाट्यशास्त्र 23/174-177.

2. नाट्यशास्त्र 23-159.

ताने के लिये अभ्रमत्र का लेपन करना चाहिये । इसी प्रकार मुकुटों का भी निर्माण किया जाना चाहिये । यह विधान नाट्यनिर्देशक एवं अभिनेता दोनों को ही सुविधा को ध्यान में रखकर किया गया है । बहुमुख्य अङ्कारों को नाट्य की प्रस्तुति के लिये उपलब्ध करावाना निर्देशक के लिये अत्यन्त दुष्कर कार्य है । दूसरी ओर अभिनेता धातुनिर्मित एवं रत्नादिजटित अङ्कारों को धारण करने के कारण भ्रान्त हो जायेगा एवं अभिनय-कार्य में व्यवधान उत्पन्न होगा । कुछ दूरियों यथा-युद्ध एवं बाहुयुद्ध इत्यादि को अभिनीत करते समय अभिनेता को अधिक परिश्रम करना पड़ता है । ऐसे क्षणों में भारी अङ्कारों के प्रयोग से अभिनेता को अत्यधिक स्वेद उत्पन्न हो सकता है अथवा प्रमादित्य से मूर्च्छा भी उत्पन्न हो सकती है ।¹ अतः अङ्कारों की प्रतिकृति का निर्माण करके उन्हीं का प्रयोग करना चाहिये ।

अन्य नाट्योपयोगी वस्तुओं का नाट्यधर्मी प्रयोग

नाट्योपयोगी वस्तुएँ यथा मञ्च मकान तथा यानादि का नाट्यप्रदर्शन में उपयोग किया जाता है, किन्तु रंगमंच पर यथार्थ रूप में इनकी प्रस्तुति असम्भव है । अतः इन वस्तुओं की प्रतिकृति प्रस्तुत की जानी चाहिये । इनका निर्माण पत्थर लोहे इत्यादि कच्ची वस्तुओं के द्वारा नहीं किया जाना चाहिये, अपितु लाख, लकड़ी चर्म, वस्त्र, भोज्यत्र तथा वात इत्यादि के द्वारा किया जाना चाहिये । हल्के होने पर इनका प्रयोग सहज होगा । इन वस्तुओं के निर्माण में यदि वस्त्र उपलब्ध न हो तो ताड़पत्र या चटाइयों² का उपयोग किया जाना चाहिये ।² मिट्टी के द्वारा भी कुछ वस्तुओं का सारूप्य तर्जित किया जा सकता है । विभिन्न प्रदेशों में उत्पन्न होने वाले फल, पुष्प तथा वस्त्रों को लाख से निर्मित करना चाहिये ।³

1. नाट्यशास्त्र 23/206-208.

2. नाट्यशास्त्र 23/193.

3. नाट्यशास्त्र 23/199.

निष्कर्ष

इस प्रकार आचार्यभरत ने आहाराभिनय के अन्तर्गत नाट्यधर्मी परम्परा को व्यापक रूप में प्रयोग करने का निर्देश दिया है। भरत के अतिरिक्त अन्य किसी भी नाट्याचार्य की दृष्टि इतनी सूक्ष्म नहीं रही है। अतः अन्य आचार्यों का अभिनय के इस प्रभेद के विषय में कोई भी मौलिक योगदान नहीं है। यह समस्त विवेक निदेशक सर्व अभिनेता दोनों को ही दृष्टि में रखकर किया गया है। नाट्य निदेशक का ही पात्रों की वेष्टा एवं रंगमंचीय उपकरणों इत्यादि का ध्यान रखना पड़ता है। नाट्य-निदेशक के निर्देशन में ही यह तारा कार्य सम्पन्न होता है। अतः आहाराभिनय निदेशक के कार्यक्षेत्र का विषय है। अभिनेता के बाह्य स्वभाव को अनुकार्य के अनुस्यू बनाने में आहाराभिनय के द्वारा ही सफलता मिलती है। अतः आहाराभिनय का अभिनेता के साथ घनिष्ठ सम्बन्ध है। यही कारण है कि आचार्य ने आहार्य को अभिनय-प्रभेदों में सम्मिलित किया है। आहाराभिनय का अभिनेता की विशेषताओं यथा अभ्यासादि से उत्पन्न निपुणता या प्रतिभा इत्यादि से कोई सम्बन्ध नहीं है। इतीव्ये इते अन्य अभिनय-प्रभेदों की अपेक्षा कम महत्त्व प्राप्त है। आहाराभिनय के द्वारा ही नाट्य में वर्णित पर्यावरण का रंगमंच पर तर्जनी करने में सफलता प्राप्त होती है जिसके कारण दर्शक को नाट्य में वर्णित परिवेश सम्मुख जीवन्त जान पड़ता है। यह समस्त प्रक्रिया रतानुभूति कराने में पर्याप्त सहायता प्रदान करती है जो कि नाट्यकला का परमोद्देश्य है। इती कारण आहाराभिनय की उपयोगिता सिद्ध होती है।

तप्तम - अध्याय

नाट्याभिनय - विविध पुन -

विष्ठा - विवलेका

सामान्याभिनयः स्वल्प-विवेचन

अभिनय के प्रभेदों की परिगणना करते समय चतुर्विध अभिनयों की अतिरिक्त अन्य प्रभेदों के भी उल्लेख प्राप्त होते हैं। किन्तु सूक्ष्म पर्यवेक्षण के उपरान्त अन्य सभी प्रभेद वही चतुर्विध अभिनय प्रभेदों में समाहित हो जाते हैं।

सामान्याभिनय जैसा कि नाम से ही स्पष्ट है कि इसमें किसी विशिष्ट अभिनय-प्रभेद के सिद्धान्त का विवेचन नहीं किया गया है। सामान्याभिनय को एक पृथक् अभिनय-प्रभेद के रूप में स्वीकार करना उचित नहीं प्रतीत होता है। इस अभिनय के स्वल्प के विषय में विद्वानों में मत भेद है। आचार्य भरत के अतिरिक्त अभिनव गुप्त तथा भीम ने सामान्याभिनय को अभिनय प्रभेदों के मध्य पृथक् रूप से एक अभिनय-प्रभेद के रूप में स्वीकार किया है।¹ नाट्य दर्पणकार ने रामचन्द्र-गुणचन्द्र ने इसका अन्य अभिनय प्रभेदों के मध्य ही अन्तर्भाव कर दिया है।² आचार्य धनञ्जय स्व विरचनाय अन्तर्भाव कर प्रकृति विद्वानों ने इसका उल्लेख ही नहीं किया है। किसी भी निष्कर्ष पर पहुँचने से पूर्व सामान्याभिनय के स्वल्प पर विचार करना आवश्यक है। सामान्याभिनय के स्वल्प पर विचार करने के पश्चात् ही इन मतों की समीक्षा की जा सकती है। भरत के मतानुसार-

“सामान्याभिनयो नाम ज्ञेयो वागङ्गः स तत्त्वजः ।

तत्र कार्यः प्रवृत्तस्तु नाट्यं स तत्त्वे प्रतिष्ठितम् ॥”

1. 1क। अभिनवभारती भाग-3, पृ० 146

1क। बृहत्सारप्रकाश, भाग-2 पृ० 283

2. नाट्यदर्पण, तृतीय-विवेक, वृत्तिभाग

3. नाट्यशास्त्र, 24/1

अभिनव गुप्त द्वारा प्रस्तुत यह व्याख्या भी इसी तथ्य को पुष्टता प्रदान करती है ।
अतः यह स्पष्ट है कि सामान्याभिनय अन्य तीन अभिनयों का समन्वय है ।

सामान्याभिनय के अन्तर्गत सर्वाधिक महत्वपूर्ण बात यह है कि साहित्यिक, आङ्गिक, वाचिक अभिनयों का तन्तुलन किस प्रकार रखा जाय कि नाट्य प्रस्तुति ज्येष्ठ बन सके । साहित्यिक अभिनय अत्यन्त दुःसाध्य प्रभेद है, इसके द्वारा भावों की प्रस्तुति अत्यन्त प्रभावपूर्ण ढंग से की जा सकती है । अतः स्वाभाविक रूप से अन्य अभिनय प्रभेदों की अपेक्षा साहित्यिक अभिनय को सर्वाधिक प्रतीक्षा प्राप्त है ।
आचार्य भरत ने अपना मत अभिनयज्ञा करते हुये कहा है—

‘तत्त्वातिरिक्तोऽभिनयो ज्येष्ठ इत्यभिधीयते ।

तस्मात्त्वो भेदः सत्त्वहीनोऽधमः स्मृतः ॥²

अर्थात् जिस अभिनय में तत्त्व का अतिशय समावेश हो उसे ज्येष्ठ या उत्तम, समान मात्रा में हो तो मध्यम तथा तत्त्व रहित हो, तो उसे अधम प्रकार का अभिनय समझना चाहिये । साहित्यिक अभिनय की पुरुरता नाट्य प्रस्तुति को अतिशय महत्वपूर्ण बना देती है ।

आचार्य अभिनवगुप्त ने सामान्याभिनय में आहार्य के समावेश को भी स्वीकार किया है, जबकि आचार्य भरत ने सामान्याभिनय में आहार्य का उल्लेख नहीं किया है । वस्तुतः आहार्य की अभिनय-प्रभेदों के मध्य परिगणना अभिनय के क्षेत्र को विस्तृत करने के लिये की गई है । अभिनवगुप्त कहते हैं कि लोकाचार की दृष्टि से रसि में उज्ज्वल वेश और शोक में मलिन वेश धारण करना औचित्य होता है ।

नाट्य-प्रयोग लोकानुसारी औचित्य और अनुस्यूता का ज्वलन्त प्रतीक है। अतः सामान्याभिनय में आचार्य का भी समीकरण होता है।¹ यदि सूक्ष्म दृष्टि से देखा जाय तब आचार्य का सम्बन्ध अभिनेता की नाट्य के अनुस्यूत तुल्यजित करना है। इसी कारण आचार्य को अभिनय प्रभेद के रूप में आचार्य भरत ने स्वीकार किया है, किन्तु निर्देशक ही रंगकर्म के अनुस्यूत अभिनेता एवं रंगमन्च पर प्रस्तुत को जाने वाली अन्य वस्तुओं की तुल्यजित करने का निर्देश देता है। इसीलिये आचार्य मूल रूप से निर्देशक के कर्म से जुड़ा हुआ है। यही कारण है कि सामान्याभिनय में अभिनेता का मार्गदर्शन करते समय आचार्य भरत ने आचार्य का उल्लेख नहीं किया है। अभिनेता के कर्म सत्त्व, वाणी एवं आक्षिप्त घेष्टाओं से सम्बन्धित है इन्हीं का सामान्याभिनय में उल्लेख किया गया है। आचार्य भरत स्वयं अभिनय भी करते थे, अतः अभिनेता की समस्याओं से वे भली-भाँति अवगत थे। इसीलिये इन्होंने सामान्याभिनय का पृथक् रूप से विवेचन किया है।

सामान्याभिनय के अन्तर्गत स्त्री एवं पुरुषों के सत्त्वज अङ्कारों का विवेचन है तथा अभिनेता के प्रति कुछ निर्देश भी हैं। सत्त्वज अङ्कारों का विवेचन इस प्रकार है।

सत्त्वज अङ्कार : स्वल्प विवेचन-

सामान्याभिनय के अन्तर्गत सत्त्वज अङ्कारों का उल्लेख एवं उनका देहात्मक रूप को प्रकाशन का विवेचन अत्यन्त उपयोगी है। ये अङ्कार हृदयस्थ रतों एवं भावों को प्रकाशित करते हैं, अतः इनका सत्त्व से घनिष्ठ सम्बन्ध है। सत्त्व आन्तरिक प्रकृति है, जो कि प्रकाशन के लिये शरीर का आश्रय लेती है।

1. अभिनवभारती, भाग - 3, पृष्ठ 149 | गायकवाड़ संस्करण।

आचार्य भरत ने स्त्रियों में सुकुमार-भाव को पुष्ट करने वाले तथा पुरुषों में पौष्ट्य-भाव को वृद्धि करने वाले रसों तथा भाव के आश्रित नाट्यलङ्कारों का विवेचन किया है। इन देहात्मक साहित्यिक सिद्धान्तों के दर्शन प्रायः उत्तम स्त्री एवं उत्तम पुरुषों में होते हैं। भृंगार रस में स्त्रियों की तथा वीर रस में पुरुषों की उत्तमता होती है। ये सत्त्वज लङ्कार उत्तम स्त्री-पुरुषों के अतिरिक्त अन्यत्र भी दृष्टिगत हो सकते हैं, क्योंकि साहित्यिकभाव राजस एवं तामस शरीरों में भी होता है। इनका विवेचन इस प्रकार है-

स्त्रियों के नाट्यालङ्कारों का अभिनय : सिद्धान्त एवं प्रयोग-

यौवनावस्था में युवतियों के सुकुमारभावों को पुष्ट करने वाले रस तथा भावों के आश्रित स्त्रियों के लङ्कारों को प्रकाशन के लिये शारीरिक अङ्गों का ही आश्रय लेना पड़ता है। अतः इन लङ्कारों को आङ्गिक विकार कह सकते हैं। स्त्रियों के नाट्यालङ्कारों को तीन भागों में विभाजित किया गया है- अङ्गज, स्वाभाविक तथा अयत्नज। शारीरिक परिवर्तनजन्य अङ्गज लङ्कार तीन प्रकार का होता है, स्वाभाविक परिवर्तनजन्य तत्त्वज लङ्कार इस प्रकार का होता है तथा अनायास रहने वाले अयत्नज लङ्कारों के सात प्रकार होते हैं। इनका विवेचन इस प्रकार है-

अङ्गज-लङ्कार-

स्त्रियों की देहगत स्वाभाविकता सत्त्व है। सत्त्व से भाव का, भाव से हाव तथा हाव से रस का उद्भव होता है। वाणी, अङ्ग सुकुराम तथा सत्त्व के अभिनय के द्वारा भावों का भावन करवाने के कारण प्रथम लङ्कार "भाव" कहलाता है।¹ काव्यानुशासनकार हेमचन्द्र ने भाव की बड़ी सुन्दर व्याख्या की है-

“तत्राज्ञास्यात्पो विकारोऽन्तर्गत वातनात्मतया वर्तमानं रत्याद्यं भावं भावयन् युवयन् भावः ।¹ अर्थात् भावात्मक अज्ञाविकार को अंतर्गते भाव कहते हैं क्योंकि वह नायिका के हृदय में वातनात्म से विराजमान रतिभाव को भावित अथवा सृजित करता है । यथा रत्नावली में सागरिका राजा उदयन को सर्वप्रथम देखती है, उस समय उसके द्वारा भाव का अभिनय किया जायेगा-

“सागरिका - । ह्रत्वा तर्ह्यं परिवृत्त्य राजानं तत्पृष्ठं पश्यन्ती । कथमयं त राजा उदयनो यस्याहं तातेन दत्ता ।²

भाव जब उत्तरोत्तर विकसित होने के पश्चात् प्रकट होता है, तब वह हाव की श्रेणी में आता है अर्थात् भाव की वह अवस्था जो चित्तवृत्तियों से उद्भूत होकर नेत्र, भौंहें, ग्रीवा के रेखादि आश्रित चेष्टाओं के द्वारा रस की अभिव्यक्ति करता है हाव अज्ञकार है ।³ हाव की परिभाषा हेमचन्द्र ने इस प्रकार की है- “बहुविकारात्मा भूतारका विबुक्क्रीवोद्वेगैर्मः स्वचित्तवृत्तिं परत्र बुद्धवतीं कुमारीं हावयतीति हावः ।⁴

अर्थात् हाव युवती नायिका का वह अज्ञाविकार है, जो उसके हृदय में स्थित प्रेम को सर्वजनिक रूप से प्रकाशित कर देता है । यथा अभिज्ञानशाकुन्तलम् के प्रथम अङ्क में शकुन्तला की चेष्टाओं से यह बात हो जाता है कि उसके हृदय में दुःखान्त के प्रति रति-भाव उत्पन्न हो गया है । उसकी अवस्था का वर्णन करते हुये दुःखान्त कहता है- “राजा-मिथः प्रस्थाने पुनः शालीनतयाऽपि काममा विवृक्तो भावस्तत्र भवत्या । तथा हि-

14. काव्यानुशासन, द्वितीय-अध्याय, पृ० 310

2. रत्नावली, अङ्क -1 पृ०-67

3. नाट्यशास्त्र, 24/11

4. काव्यानुशासन, अध्याय-2, पृ० 310

दर्भाक्षुरेण वरणः क्षत इत्यकान्दे,
तन्वी स्थिता कतिपिदेव पदानि गत्वा ।
आतीद् विवृत्तवदना च विमोघयन्ती,
शाकात् पल्लवमवन्तमपि दृमाणां ॥^१

हाव जब झुगार रत के आगित होकर ललित शारीरिक वेष्टाओं का अभिव्यञ्जक होता है तब वह "हेला" की श्रेणी में आता है ।^२ काव्यानुशासनकार हेमचन्द्र ने हेला की व्याख्या इस प्रकार की है- "यदा तु रत्नितानाप्रबोधात्तां प्रकुर्वी रतिमभिमन्यते केवलं समुचित विभावोपगृह -

विरहान्निर्विध्यतया स्फुटी भावं न प्रपद्यते तदा तज्जनित बहुतरङ्गविका-
रात्मा हेला हावस्य तम्बन्धिनी क्रिया प्रतस्त्वादवेगवाहित्वमित्यर्थः । वेगेन हि
गच्छन् हेलतीत्युच्यते लोके इति। ----- तदेतद्-प्रह्लादाख्योपवनमिव भविष्यत्
पुस्त्यार्थदृष्टीऽबन्धत्वेन योचितामात्मन्ति ।^३

इस प्रकार यह स्पष्ट हो जाता है कि इन तीनों का परस्पर एक दूसरे से घनिष्ठ सम्बन्ध है तथा ये उत्तरोत्तर विकसित होते चले जाते हैं ।

स्वभावज अङ्कार-

स्वभावज अङ्कारों के माध्यम से स्त्रियों के आन्तरिक मनोवेगों को प्रदर्शित किया जाता है । ये अङ्कार यौवनावस्था से सम्बन्धित होने के कारण स्त्रियों की रागात्मक वृत्तियों को ही प्रकट करते हैं । स्त्रियों में होने वाले दस स्वभावज

१. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, २/१२

२. नाट्यशास्त्र २५/११

३. काव्यानुशासन, द्वितीय-अध्याय पृ० ३१०, ११

अलङ्कार इस प्रकार हैं- नीला, पिलात, विविधित, विभ्रम, क्लिबिच्यत, मोहायित, कुट्टमित, विव्बोक, नलित तथा विहृत ।¹ इनके द्वारा रति, हर्ष, मद, लज्जा इत्यादि मनोभावों का प्रकटीकरण होता है, जिनसे स्त्रियों की आह्वित चेष्टाओं में वृद्धि होती है । जैसे नीला के अन्तर्गत प्रिय की क्रियाओं का प्रीति एवं मधुरता पूर्वक अनुकरण किया जाता है । प्रिय दर्शन के पश्चात् शारीरिक चेष्टाओं में एक विलक्षण परिवर्तन होना क्लिबिच्यत कहलाता है । आचार्य हेमचन्द्र ने विविधित में तौभास्य कर्ष का उल्लेख करके इसके स्वल्प को अधिक स्पष्ट कर दिया है- "गवादिल्पाकल्पन्यातः तौभास्यविविधितः ।" प्रेम हर्ष या मद के कारण संभ्रमण विविध कदों, चेष्टाओं तथा वस्त्रों का अपने उचित स्थान पर न रहना विभ्रम कहलाता है । आचार्य विरचनाथ ने क्लिबिच्यत को परिभाषित करते हुये कहा है कि प्रियतम के सङ्गम, आगमन आदि के से संभूत आनन्द के कारण स्मित, अकारण रोदन हँसना, नास, क्रोध आदि का विचित्र मिश्रण क्लिबिच्यत कहलाता है ।² प्रिय के विषय में वार्तालाप के समय तन्मयता से नीला, लेना इत्यादि चेष्टाओं के साथ अथवा मोहायित कहलाता है । कुट्टमित को शारदातनय ने इस प्रकार परिभाषित किया है-

तौलव्योपयोरेः तानन्दाधरैरग्राहादिभिः

दुःखापचारात् कुप्ये दृष्टिः कुट्टमिं तु तत् ॥³

गर्व एवं अभिमान के कारण इष्ट वस्तु के प्रति अनादर दिखलाना विव्बोक है । दशस्वकार के अनुसार नलित में तुकुमार अङ्गों को स्निग्धता पूर्वक छलाया जाता है अपतव आने पर भी लज्जा के कारण न बोलना विहृत है ।

1. नाट्यशास्त्र 24/12-13

2. साहित्यदर्पण, 3/101

3. भावप्रकाश, प्रथम-अध्याय, पृष्ठ 15

अयत्न्य अङ्कार-

त्रिवर्गों के अयत्न्य अङ्कार तात् हैं- शोभा, कान्ति, माधुर्य, धैर्य, प्रागल्भ्य तथा औदार्य ।¹ अयत्न्य अङ्कार नारी के सौन्दर्य को प्रदर्शित करते हैं । शोभा, कान्ति तथा माधुर्य, नारी की स्वामी अर्थात् बाह्य स्वस्य के सौन्दर्य को प्रकट करते हैं । जैसे-तब अवस्थाओं में रमणीयता ही माधुर्य है । अभिमानशाकुन्तल की नायिका शकुन्तला का सौन्दर्य ऐसा ही है-

राजा- x x x काममनुस्यमस्या वपुषी
वल्कलं न पुनरतङ्कारत्रियं न पुष्यति ।²

धैर्य, प्रागल्भ्य तथा औदार्य नारी की अन्तः प्रकृति को प्रकट करते हैं । सृष्टिकर्ता की वसन्तसेना प्रागल्भ्य तथा वास्तव्य की पत्नी धृता औदार्य गुणों से विभूषित है । वसन्तसेना निर्भयता के साथ तर्भाषा तथा अन्य कार्यों का सम्पादन करती है, जबकि धृता वसन्तसेना प्रति ईर्ष्या-रहित नम्रतापूर्ण व्यवहार करती है ।

इन अङ्कारों का प्रयोग जब स्त्री में होता है, तब ये भाव तुल्य रूप से कहनाते हैं । मुख्य पात्रों में प्रयोग होने पर यह भाव दीप्त कहलाते हैं ।- दीप्त अवस्था में विज्ञात और नसित का प्रयोग नहीं होता है, क्योंकि ये भाव केवल त्रिवर्गों के हैं । त्रिवर्गों के ये सभी सार्वभौम अङ्कार, उनके आन्तरिक मोदों के प्रकटीकरण के द्वारा उनके स्व-सौन्दर्य को वृद्धि प्रदान करते हैं । उत्तरवर्ती आचार्यों के मत से इन अङ्कारों की गणना में वृद्धि हुई है,³ किन्तु उनकी दृष्टि नाट्यशास्त्रीय न है होने के कारण वह अभिनय का विषय नहीं हैं ।

1. नाट्यशास्त्र, 24/7

2. अभिमानशाकुन्तलय अङ्क-1, पृ 40

3. साहित्यदर्पण 3/89-92

पुष्पों के साहित्यिक गुण-

नारी के साहित्यिक अङ्कारों एवं पुष्पों के साहित्यिक गुणों की नाभावली प्रायः मिलती जुलती है, किन्तु तत्त्वतः दोनों में अन्तर है। यह अन्तर नारी एवं पुष्पों की आन्तरिक प्रवृत्तियों के कारण ही है। अभिज्ञानशाकुन्तलम् में जहाँ, शकुन्तला भ्रमर मात्र से डर जाती है, वहीं दुष्यन्त मृगया से परिभ्रान्त नहीं होता।¹ अतः जहाँ स्त्रियों के अङ्कार स्त्रियों के तुकुमार भावों की वृद्धि करते हैं, वहीं पुष्पों के सत्त्वगुण उन्हें पुष्पोचित सौन्दर्य से विभूषित करते हैं। पुष्पों के साहित्यिक गुण आठ हैं- शोभा, विजात, माधुर्य, स्थैर्य, गाम्भीर्य, ललित औदार्य तथा तेज।² इनमें से शोभा एवं विजात द्वारा पुष्प के पौष्ट्य में वृद्धि होती है यथा-वीरताप्रद-शक वृक्ष के समान घाल रहना, स्थिर दृष्टि रिक्ता के साथ वात्सल्य विजात गुण को प्रदर्शित करता है, तथा इनके अतिरिक्त अन्य गुण पुष्प की अन्तः प्रकृति से सम्बन्धित हैं। यथा-माधुर्य, स्थैर्य, गाम्भीर्य औदार्य इत्यादि।

आचार्य भरत ने इन स्त्री-पुष्पों के अङ्कारों को साहित्यिक नाम दिया है। आचार्य भरत ने साहित्यिक भावों के अभिनय को पहले ही आठ भागों में विभाजित कर विवेचित किया है, किन्तु पुनः इस अध्याय में साहित्यिक-अङ्कारों का उल्लेख क्यों किया है? क्या इन अङ्कारों का सम्बन्ध साहित्यिक भावों से है? इस प्रकार का प्रश्न उठते हैं। वस्तुतः साहित्यिक अङ्कार स्त्री या पुष्पों के सत्त्व प्रकृति की विशेषताओं के अनुसार विवेचित किये गये हैं। संसार में सभी तरह की प्रकृति के लोग रहते हैं तथा प्रकृति के अनुसार ही उनकी चेष्टाएँ होती हैं। इसी तथ्य को दृष्टि में रखकर यह सारा विवेचन किया गया है। मृगया नायिका के क्रिया-कलाप प्रगल्भा के विपरीत अधिक तुकुमार होने इसी प्रकार तेजगुणमय्यन् पुष्प के क्रिया-कलाप ललित गुण वाले पुष्प के विपरीत उद्भूत होने। यौवनावस्था में

1. अभिज्ञानशाकुन्तलम्- अङ्क-1 पृष्ठ 20, 49

में वर्तमान नायिकाओं के क्रियाकलाप एक ते ही हों ऐसा नहीं है वही कारण है कि सत्त्वगुणों के भेद के कारण स्त्री एवं पुरुषों दोनों के अभिनय का पृथक्-पृथक् विवेचन किया गया है। ये अलङ्कार आदिक चेष्टाएँ ही हैं अतः इनका समाहार आदिक अभिनय के अन्तर्गत ही किया जाना चाहिये। आचार्य अभिनवगुप्त ने इन्हें शरीरालङ्कार ही माना है-

‘एते केवलमलङ्काराः देहमात्रनिष्ठाः, न तु चित्तवृत्तित्वाः ।

..... ते हि यौवने उद्विक्ता दृश्यन्ते, बाल्ये त्वनुस्मिन्ना बाधे तिरोभूताः ।
तथाप्यलङ्कारत्वात् सामान्याभिनयस्यत्वात्, बाह्यशरीरानिष्ठतापर्यवसानात् सूक्ष्म-
रूपेण मात्र विध्यत्वाच्च अक्षरतविषयत्वाद् व्यभिचारिवर्गात् पृथक्त्वेनैव अभिधानम् ।’

इस प्रकार सामान्याभिनय में विवेचित स्त्री एवं पुरुषों के अलङ्कार उनके बाह्य व्यक्तित्व को प्रेष्ठ बनाते हुये अलङ्कृत करते हैं, तथा आदिक चेष्टाओं से सम्बद्ध है अतः आदिक अभिनय के ही विषय हैं। इन्हें अंग अभिनय-प्रभेद के अन्तर्गत नहीं स्वीकार किया जा सकता है।

शरीराभिनय-

आचार्य भरत ने शरीराभिनय के 8 प्रकार बताये हैं- 1। वाक्य 12। तूष्णी, 13। अङ्कुर, 14। शाका, 15। नाट्यायित, 16। निवृत्तपङ्कुर।² तूष्णी तथा अङ्कुर अपने स्वल्प में वाचिक अभिनय ही हैं। जैसे वाक्याभिनय के अन्तर्गत संस्कृत या प्राकृत भाषा में नव वा पद्यमय संवादों को, अनेक रतों के अर्थों को अभिव्यक्त करते हुये प्रयोजन किया जाता है। तूष्णी अभिनय में तात्त्विक एवं आदिक चेष्टाओं द्वारा सम्पादित अर्थों को पुनः शब्दों में कहा जाता है। अङ्कुराभिनय

1. अभिनवभारती-नाट्यशास्त्र 22 अध्याय ।

2. नाट्यशास्त्र 24/48-51

में भी आश्रित अभिनय को प्रस्तुत करते हुये हृदयस्थ भावों को शब्दों के द्वारा अभि-
नीत किया जायेगा । तूया एवं अक्षुर दोनों का मुख्यतः नृत्य में प्रयोग होता है ।
शाखाभिनय, नाट्यायित एवं निवृत्त्यक्षुर आश्रित चेष्टाओं से सम्बन्धित है । अतः
इनका उल्लेख आश्रित अभिनय के अन्तर्गत किया जा सकता है । जैसे-मस्तक, मुँह,
जंघा, पिडलियाँ, हाथ और पैरों के द्वारा किया जाने वाले अभिनय के अनुसार क्रमा-
नुसार प्रदर्शित किया जाय तब शाखाभिनय होता है । नाट्यायित तथा निवृत्त्य-
क्षुर का प्रयोग नृत्य में किया जाता है ।

वाचिक अभिनय के प्रभेद-

आचार्य भरत ने भावों एवं रसों को अभिव्यक्त करने वाले वाचिक अभिनय
के बारह प्रभेदों का उल्लेख किया है- आलाप, प्रलाप, विलाप, अनुलाप, तंलाप, अपलाप,
तन्देग, अतिदेग, निर्देग, उपदेग, अपदेग, व्यपदेग ।¹ नामावली के अनुसार ही इनका स्वरूप
भी है । जैसे-आलाप में तंभाषण, प्रलाप में आत्मव्यक्त एवं निरर्थक वाक्यावली का प्रयोग,
विलाप में शोकपूर्ण कथन अनुलाप में एक ही बात को बार-बार दहराना इत्यादि ।
आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय के सात वाक्य-विभेद भी बताये हैं- पुत्पक्ष, परोक्ष,
भूत, भविष्य, वर्तमान, आत्मस्थ, परस्थ ।² ये सभी वाक्याभिनय परस्थ, आत्मस्थ तथा
काल को विशेषता से किये गये हैं, इनके इती प्रकार अनेक प्रभेद किये जा सकते हैं ।

सामान्याभिनय में आचार्य के अतिरिक्त सभी अभिनयों का विवेचन किया
गया है । अतः यहाँ पर आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय के विषय का ही विवेचन
किया है ।

1. नाट्यशास्त्र 24/49-51

2. नाट्यशास्त्र, 24/50

इन्द्रियाभिनय-

विषयों का ज्ञान मन को होता है तथा उस ज्ञान का माध्यम इन्द्रियाँ होती हैं। इन्द्रियों के द्वारा व्यक्त अनुभावों का मन से घनिष्ठ सम्बन्ध होता है। इन्द्रियों के स्पर्श, गन्ध, स्पर्श तथा शब्द विषय होते हैं। शब्द का अभिनय तिरछी दृष्टि तर्जनी को कान के ऊपर रखकर तिर को कन्धे की ओर घुमाते हुये किया जाता है। नेत्रों को कुछ आकुंचित रखते हुये भौंहों को ऊपर चढ़ाकर, कन्धों को कपोल से घुमाते हुये स्पर्श का अभिनय किया जाना चाहिये। दो पताक हस्तों को ऊपर रखते हुये, मस्तक को धोड़ा झिगाते हुये किसी को देखने का भाव प्रदर्शित करने पर स्पर्श का अभिनय किया जाता है। नेत्रों को कुछ आकुंचित करके नासिका को घुमाते हुये श्वात लेने पर गन्ध का अभिनय होगा। मन के तीन भाव होते हैं- इच्छा, अनिच्छा तथा मध्यस्थ। इच्छा के प्रति आकर्षण अनिच्छा के प्रति नेत्रों को हटाते हुये नेत्र एवं नाक को तिकोड़ते हुये तथा मध्यस्थ के प्रति न अतिप्रसन्नता एवं न अधिक तिरस्कार प्रकट करते हुये अभिनय किया जायेगा।

अभिनयेतर विषय-

तामान्याभिनय के अन्तर्गत कुछ अभिनयेतर विषयों का भी विवेक आचार्य भरत ने किया है। विविध तत्त्वों वाली स्त्रियों का स्वल्प-विवेक ऐसा ही अभिनयेतर विषय है। जैसे देवशीला नारी, असुर शीला नारी, मन्धर्व शीला नारी, राक्षस शीला नारी, पक्षिशीला, यक्ष शीला, व्याल शीला, मृग्य शीला, वानर शीला, हस्ति शीला, मृग शीला, मीन, उच्छ्रितत्वा, मकरशीला इत्यादि नारियों का स्वल्प-विवेक। यह विषय अभिनय का नहीं है। इन तत्त्वों के अनुसृत आकार-प्रकार बाने नारी-पात्रों का चयन निर्देशक का कार्य है। अतः यहाँ पर इनका उल्लेख अप्रासंगिक होगा। इसी प्रकार नायिकाभेद भी काव्य-शास्त्रीय विवेक है, अभिनय का विषय नहीं है। अतः उसका भी यहाँ पर अभिनय के परिप्रेक्ष्य में विवेक

उचित नहीं होगा ।

अभिनेता एवं अभिनय का स्तर-

अभिनय कर्म को अच्छी तरह से सम्पादित करने के लिये अभिनेता को अभिनय के सिद्धान्तों का ज्ञान परमावश्यक है । आचार्य भरत ने अभिनय के स्तर को दो भागों में विभाजित किया है - बाह्य तथा आभ्यन्तर । आभ्यन्तर अभिनय शास्त्रीय विधि से रहित अभिनय को न्यूनता प्रदान करता है, अतः ऐसा अभिनय बाह्य कहा जायेगा । अतः अभिनेता को यदि शास्त्रीय स्तर पर अभिनय का ज्ञान होगा तभी उतका अभिनय क्रेष्ठ होगा । शास्त्रीय अभिनय सम्पादित करते समय अभिनेता की स्थिति ऐसी होनी चाहिये-

‘अनुदत्तमाभ्यान्तमाविदाश्च वेष्टितम् ।

तयतालक्यावातनियात्कम् ॥

तुविभक्तमदानापमानिदूरकाञ्चम् ।

यदीदृशं भवेन्नाह्यं ज्ञेयमाभ्यन्तरन्तु तत् ॥’

शास्त्रानुमोदित अभिनय की परम्परा का पालन अभिनय के स्तर-को उच्च पीठिका प्रदान करती है, जबकि स्वच्छन्द प्रकृति अभिनय के स्तर को न्यून बनाती है । अभिनय के लिये अभिनय के नियमों एवं सिद्धान्तों का ज्ञान अत्यन्त आवश्यक है । अभिनय की क्रेष्ठता के लिये ही यह नियम आचार्य भरत द्वारा निर्धारित किया गया है । यहाँ पर ऐसा प्रतीत होता है कि आचार्य भरत ने अभिनेता की व्यक्तिगत प्रतिभा एवं कौशल की उपेक्षा की है तथा केवल शास्त्रीय नियमों में उतको बाँधकर उतके द्वारा अपने अनुभवों से प्राप्त ज्ञान को दृष्टि में नहीं रखा है । यह आक्षेप उचित नहीं होगा, क्योंकि स्थान-स्थान पर आचार्य भरत ने कहा है कि नाट्यकला

में घटुर जन, जिन विषयों का उल्लेख नहीं किया गया है, उन लोकप्रचलित विषयों का अपने ज्ञान एवं अनुभवों के माध्यम से सम्पादन करें। यह निर्देश अभिनेता को पर्याप्त स्वतन्त्रता प्रदान करता है। शास्त्रीय नियमों का ज्ञान अभिनेता की कला एवं प्रतिभा को निखारने के आवश्यक है।

वस्तुतः सामान्याभिनय का स्वल्प भरत ने कहीं कहीं अस्पष्ट कर दिया है। प्रारंभ में कहते हैं कि सामान्याभिनय में तात्त्विक, वाचिक एवं आह्वयिक अभिनयों का समन्वय रहता है तथापि तत्वातिरिक्ता अभिनेत रहती है, किन्तु एक अन्य श्लोक में वे कहते हैं कि-

‘शिरोवदनपादोत्पद्योदरकटीकृतः ।

तमः कर्मविभागो यः सामान्याभिनयस्तु तः ।।’

इत कथन से प्रतीत होता है कि सामान्याभिनय में मात्र आह्वयिक केटाओं का समन्वय है। इत अध्याय में विवेचित तमस्त विषय आह्वयिक, वाचिक कार्य व्यापारों से ही सम्बद्ध है। इत स्वल्पगत अस्पष्टता के रहते हुये भी इतका विशेष लक्ष्य से उल्लेख इतके नामानुस्य अर्थ को स्वीकार करने के लिये ही बाध्य करता है, तथापि इते पृथक् अभिनय-प्रभेद के लक्ष्य में नहीं स्वीकार किया जा सकता।

प्रतीकात्मकअभिनय की परम्परा अर्थात् चित्राभिनय-

यथार्थ जगत् का रंगमंच पर सम्पूर्ण लक्ष्य में अवतरण दुःसाध्य ही नहीं, असम्भव भी है। नाट्यशास्त्री परम्परा का अनुसरण करते हुये कभी-कभी आह्वयिक अभिनय के माध्यम से इतका सम्पादन किया जाता है, किन्तु अनेक अवसरों पर कथावस्तु के अनुस्य रंगमंच की सज्जा एवं आह्वयिक वस्तुओं उपलब्ध नहीं हो पाती हैं ऐसी परिस्थिति में प्रतीकों के माध्यम से नाट्यार्थ को अभिव्यक्ति प्रदान की जाती है। अतः

यह आवश्यक है कि ये प्रतीक लोक-परम्परा के अनुकूल हों जिससे जनतामान्य इनके उद्योगों को समझने में समर्थ हो सके । प्रतीकाभिनय के द्वारा अभिनेता आङ्गिक चेष्टाओं के माध्यम से वर्णनीय वस्तु का चित्र ता प्रस्तुत कर देना है, इसीलिये इसे चित्राभिनय भी कहा जाता है । वस्तु को मूर्त एवं जीवन्त रूप में प्रस्तुत करने के कारण इस अभिनय का अत्यधिक महत्त्व है । वस्तुतः चित्राभिनय आङ्गिक चेष्टाओं के माध्यम से ही सम्पन्न किया जाता है । अतः इसका समाहार आङ्गिक अभिनय के अन्तर्गत सहजता से किया जा सकता था, किन्तु आचार्य भरत ने इसे पृथक् अभिनय-प्रभेद के रूप में स्वीकार किया है । आचार्य अभिवगुप्त के अनुसार चित्राभिनय की स्वतंत्रता एवं उपयोगिता इसके विशिष्ट-स्वत्त्व के कारण ही है । भोज ने यद्यपि जोडाभिनय में इसे मान्यता दी है, तथापि वे आङ्गिक अभिनय में ही इसे समाहित करते हैं ।¹ रामचन्द्र एवं गुणचन्द्र ने एक अलग अभिनय प्रभेद के रूप में इसका उल्लेख किया है ।² अन्य आचार्यों यथा दशरूपकार, तादित्यदर्पणकार इत्यादि ने इसका उल्लेख भी नहीं किया है इन आचार्यों के मतवैभिन्य का एकमात्र कारण प्रतीकों का आङ्गिक अभिनय के माध्यम से प्रकटीकरण है । आचार्य भरत ने स्वयं कहते हैं-

‘अङ्गाद्यभिनयेऽ यो विशेषः क्वचित् क्वचित् ।

अनुक्त उच्येत यत्मात् त चित्राभिनयः स्मृतः ॥’³

अर्थात् कभी-कभी अङ्गादि से होने वाले विशेष अभिनय भी अपेक्षित होते हैं । अतएव अङ्गादि से होने वाले जिस अभिनय का अभी तक सामान्य परिपाटी से लक्षण नहीं दिया जा सका वह समस्त दिये जाने वाला विवरण चित्राभिनय है ।

1. तरत्त्वतीकण्ठाभरण 2/150

2. नाट्यदर्पण, तृतीय विवेक । प्रकृत भाग।

3. नाट्यशास्त्र, 26/1

इस प्रकार चित्राभिनय अपने स्वल्प में आश्लेषिक अभिनय ही है । आश्लेषिक अभिनय में भी विभिन्न अर्थों को अङ्गों के अभिनय द्वारा सम्पादित किया जाता है । यहाँ भी विभिन्न अर्थों को प्रतीकों के माध्यम से आश्लेषिक चेष्टाओं से ही सम्पादित किया जाता है । अतः चित्राभिनय को पृथक् अभिनय प्रभेद के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता है । चित्राभिनय के माध्यम से प्रकृति एवं मनोभावों इत्यादि को व्यक्त किया जाता है । इनके प्रतीकों का विवेचन नाट्यशास्त्र में इस प्रकार किया गया है-

प्राकृतिक पदार्थों का प्रतीकात्मक अभिनय : सिद्धान्त एवं प्रयोग-

कथावस्तु के अनुसार रंगमंच पर पर्यावरण का वर्णन करने के लिये आचार्य भरत ने प्राकृतिक पदार्थों का प्रतीकात्मक विवेचन प्रस्तुत किया है- जैसे - रात्रि, प्रदोष, तन्ध्या, कथावस्तु की अपेक्षा के अनुसार ऐसा पर्यावरण कभी-कभी अत्यन्त आवश्यक हो जाता है । इन्हीं दृश्यों के माध्यम से ही कथा गतिशील होती है । अतः इनका परिहार भी नहीं किया जा सकता । रात्रि, प्रदोष, तन्ध्या, ऋतुयें, वादन, वनान्त प्रदेश, विस्तीर्ण जंगल, दिशाएँ, ग्रह, नक्षत्र को हाथों को पताक झुंड में तीथे स्वस्तिक करके उदाहित रूप में मंच पर रखकर विभिन्न दृष्टियों से देखने के द्वारा प्रकट किया जाता है ।¹ मृच्छकटिक के प्रथम अङ्क में ही रात्रि का वर्णन आता है । यह प्रसङ्ग कथावस्तु को नति प्रदान करने में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण है । शकार रात्रि के उन्धकार में ही वतन्त तेना का पीठा करता है- 'शकार:-भावे । भावे । क्ली-यति रघुवन्धकारे माधराभिरुचिष्ठेव म्लीगुटिका दृश्यमानैव पुनश्चा वतन्ततेना ।'²

1. नाट्यशास्त्र, 26/4

2. मृच्छकटिक अङ्क 1, पृष्ठ 54-56

चन्द्रिका, सुख, वायु, रत तथा सुगन्धि की अभिव्यक्ति के लिये उपर्युक्त हस्तमुद्रा का ऊपर की ओर झिंलाते हुये प्रयोज करना चाहिये । वस्त्रावगुणन के द्वारा सूर्य तथा अग्नि के प्रभाव को तथा स्पर्श एवं रोमाञ्च के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है । आंकेकरा दृष्टि से ऊपर देखने पर मध्याह्न का सूर्य बतलाया जाता है । विस्मय भाव के द्वारा सूर्य के उदय तथा अस्त को बतलाया जाता है ।¹ अभिज्ञानशाकुन्तलम् में सूर्योदय का प्रत्यक्ष दर्शनीय है-

शिष्यः - यात्पेकतोऽस्तशिरं पतिरोब्धीना,
माविष्कृतोऽल्पपुरःतर एकतोऽक्षः ।²

वस्त्रावगुणन के द्वारा सूर्य तथा अग्नि के प्रभाव को, स्पर्श तथा रोमाञ्च के द्वारा सुखद वस्तुओं का तथा उल्थि के द्वारा तीक्ष्ण वस्तुओं का प्रदर्शन किया जाता है । विद्वत् उत्का आदि इत्यादि के दर्शन में त्वस्त अक्ष तथा अक्षि-निमेष का विधान किया गया है, जो मानव-मन के अनुकूल है । इसी प्रकार अनिष्टकारी तथा अस्पृश्य पदार्थों को बतलाने के उद्देशित और परिवृत्त करणों को हाथों से प्रदर्शित करते हुये मस्तक को झुकाकर दृष्टि को टेढ़े रखते हुये अभिनय किया जाता है । गर्म वायु, ताप, धूल, वर्षा, तथा भ्रमर इत्यादि को झुक-प्रच्छादन के द्वारा अभिनीत करना चाहिये ।³ मृच्छकटिक में धूल फैलाने का प्रत्यक्ष आता है - 'तद्वरो मादुरस्य पातुना यक्ष्णी पुरियत्वा तंवाहकस्य अपकुमिहं तंवां ददाति । x x ।'⁴

तिंह, रीठ, वानर इत्यादि वन्य पशुओं को बतलाने के लिये 'पक्ष्मकोष' हस्तों को त्वस्तिक दशा में नीचा झुँट रखते हुये अभिनय किया जाता है । रत्ना-वली में वानर का प्रत्यक्ष प्राप्त होता है -

1. नाट्यशास्त्र, 26/8

2. अभिज्ञानशाकुन्तलम् 4/2

3. नाट्यशास्त्र 26/17

4. मृच्छकटिक, अङ्क-2 पृ० 123

कंठे कृत्तावशेन कनकमयस्यः बृहन्नाक्षम कर्णम्

x x x x x

पुष्पटोऽयं प्लवङ्गः पुविगति नृपतेर्मन्दिरं मन्दुरायाः ।¹

वानर के द्वारा तारिका के पिन्डे को खोलने का कार्य भी किया जाता है । अतः विनाभिनय के द्वारा यह साध्य हो सकता है । पूज्य-जन का चरणस्पर्श प्रकट करने के लिये त्रिपताक हस्तों को स्वस्तिक मुद्रा में रखा जाता है । बाबुकादि प्रकट करने के लिये पट्टकामुक्त हस्त को स्वस्तिक मुद्रा में रखना चाहिये । दण्ड, गत एवं मृहतादि संख्या को दो पताक हस्तों द्वारा प्रकट करना चाहिये । स्मरण ध्यानादि को एक-चित्त, अधो दृष्टि, कुछ दृष्टे हुये तिर तथा बायें हाथ को तन्दरा मुद्रा में रखकर अभिनीत करना चाहिये । तन्तति को प्रदर्शित करने के लिये मस्तक को उद्धाहित तथा हस्त-पक्ष हस्तों को दाहिनी ओर उठाकर घुमाते हुये रखा जाता है । अतीत तथा भ्रान्त पुण्यादि के वाक्यों को मस्तक को उराल हस्त के सहारे टिकाकर अभिनीत किया जाता है । संस्कृत-साहित्य में ऋतुओं का अत्यन्त मोहर वर्णन मिलता है, किन्तु रंगमञ्चीय व्यवस्था में इन ऋतुओं की यथावत् प्रस्तुति दुष्कर कार्य है । अतः इनके प्रतीक-विधान उपयोगी हैं । आचार्य भरत ने शरद-ऋतु, हेमन्त ऋतु, शिशिर, वसन्त, ग्रीष्म, वर्षा तथा अन्य सामान्य ऋतुओं का वर्णन किया है । सभी इन्द्रियों की शान्ति, दिशाओं की निष्कलता तथा विभिन्न पुष्पों को आसपास विह दृष्टि से मूल पर अवलोकन करने का अभिनय शरद ऋतु को अभिव्यक्त करता है । स्वप्नवातवदत्तम् में शरद ऋतु के प्रयोग का स्थान मिलता है- 'विदूषकः- ही । ही । शरत्कालनिमीऽन्तरिक्षे प्रतारितकन्देव-बाहुदानीया तारतपक्षितं यावत् मध्यन्तीं परयतु तावद् भवान् ।'² हेमन्त ऋतु में उत्तम, मध्यम एवं अधम पात्रों की शारीरिक स्थिति पृथक् पृथक् होगी । उत्तम एवं मध्यम पात्रों को वायुतन्त्रोच एवं सूर्य अथवा अग्नि के तेजन के आग्रह से तथा अधम

1. रत्नावली, 2/2

2. स्वप्नवातवदत्तम्, अङ्क-4, पृष्ठ 111

पात्र को तर तथा ओठों को हिलाते हुये, दाँतों को कटकटाते हुये, जोर से तीत्कार के शब्दों या कराहते हुये प्रदर्शन करना चाहिये ।¹ पुष्पों की सुगन्ध लेने, आतव पान तथा तीखी हवा के स्पर्श को प्रदर्शित करते हुये शिशिर ऋतु को अभिनीत करना चाहिये । वतन्तऋतु को आनन्दपद वस्तुओं के लेवन, कार्यप्रारम्भ तथा विभिन्न पुष्पों के प्रदर्शन द्वारा अभिनीत किया जाता है । वतन्त ऋतु का वर्णन अभिज्ञानशाकुन्तलम् में आता है । यह प्रसंग अत्यन्त छोटा होने पर भी कथावस्तु में अत्यन्त महत्त्वपूर्ण स्थान रखता है । वस्तुतः इस प्रसंग का उपयोग दुष्यन्त के विरह की अभिव्यक्ति को तफल बनाना ही है -

‘कङ्कुकी - मा तावत् अनात्मन् । देवेन प्रतिधिं वतन्तो त्वये त्वमाग्रकलिका-
भङ्गं किमारभसे १’² कङ्कुकी का यह कथन परभृत्तिका एवं मृगशिरिका के प्रति है जो अपनी घेष्टाओं से वतन्तऋतु के आगमन को अभिव्यक्ति प्रदान करती हैं ।

भूमि के ताप, स्वेद के प्रमार्जन पंखा झूलाने तथा गर्म वायु के स्पर्श द्वारा ग्रीष्म ऋतु का अभिनय करना चाहिये । कदम्ब, नीप तथा कुटज पुष्पों के झिलने, हरी चात, इन्द्रगोप कीट, मेघमात के तुल्य स्पर्श के द्वारा वर्षा ऋतु को अभिनीत किया जाना चाहिये । वर्षा ऋतु का अति मनोरम वर्णन मृच्छकटिक के पंचम अङ्क में मिलता है -

‘पिटः - अपि च

पद्मकलिन्यमुखाः पिबन्ति तल्लिं धाराहता ददुराः
कण्ठं मुञ्चति बहिर्गः तमदनो नीपः प्रदीपायते ।
तन्व्यातः कूलदूधौरिष जनैर्मैवृत्तयन्दमा
विपुष्नीजकुलोदयतेव युवतिर्नील तन्त्रिच्छते ॥’³

1. नाट्यशास्त्र, 26/28-30

2. अभिज्ञानशाकुन्तलम् अंक 6, पृ० 252.

3. मृच्छकटिकम्, 5/14.

वर्धा अतः की रात्रि को बतलाने में गम्भीर मेघों की गर्जना, धारायुक्त वर्धा तथा बिजली का जोध एवं पतन का प्रदर्शन करना चाहिये । मूच्छकटिक में ही वर्धा की रात्रि का वर्णन है -

‘वतन्तलोना -

मौ गजितिरिति मुहुर्विनिवारयन्ती ।

मार्गं स्नाद्दि कुपितेव निशा तपत्प्री ॥’¹

मानव का मन अत्यन्त विचित्र होता है जो प्रकृति दृष्टावस्था में सुखद प्रतीत होती है । वही विधादावस्था में कष्टप्रद प्रतीत होती है । अतः मनः स्थिति के अनुस्यू ही अभिनय करना चाहिये ।

मनोभावों का प्रतीकात्मक अभिनय

भाव हृदय में चित्त वृत्ति के रूप में रहते हैं, किन्तु वे मात्र चित्तवृत्ति ही नहीं हैं, अपितु रतानुभव की समस्त प्रक्रिया का स्रोत भी है । अतः आचार्य भरत के विचार से विभाव मात्र रत-प्रतीति के कारण ही नहीं होते हैं, अपितु अभिनय के माध्यम से भावों को प्रतीतियोग्य बनाते हैं । अनुभव वाचिक, आक्षिप्त और तात्त्विक अभिनय से अनुभावित होते हैं । इत्यादि स्थायी भावों को सूचित करने वाले विकार ही अनुभाव हैं । ये अनुभाव शारीरिक विकारों के माध्यम से रत को पोषित करते हैं । इसीलिये आचार्य भरत ने भावों को अभिनीत करने के लिये विभावों एवं अनुभावों के प्रदर्शन का निर्देश दिया है । विभावों से सम्बद्ध कार्यों को अनुभावों के द्वारा अभिव्यक्त करना चाहिये । तत्त्वमेव के कारण स्त्री एवं पुरुषों की केष्टाओं में भेद होता है । स्त्रियाँ पुरुषों की अपेक्षा स्वभावतया

1. मूच्छकटिकम्, 5/15

कोमल होती है। अतः जहाँ पुरुषों की चेष्टायें दैर्घ्य तथा लीलापूर्ण अङ्गहारों के द्वारा प्रदर्शित की जाती हैं, वहीं स्त्रियों की चेष्टायें कोमलता तथा सुकुमार अङ्गहारों के द्वारा प्रस्तुत की जाती हैं।¹ भरत ने हर्ष, क्रोध, विषाद, भय तथा मृद के अभिनय विधान के प्रसंग में स्त्री एवं पुरुषों के अभिनयों में भेद दिखाया है।² हर्ष के भाव का अभिनय पुरुषों के द्वारा आलिङ्गन, स्मित, खिले हुये नेत्रों तथा रोमांच के द्वारा एवं स्त्रियों द्वारा रोमाञ्चयुक्त अङ्गों, अक्षुपूर्ण नेत्रों एवं स्मित-युक्त प्रीतिपूर्ण वाक्यों से किया जायेगा। चढ़े हुये, रक्त नेत्रों, अधर को चबाते हुये, निःस्वातयुक्त, कम्पित अङ्गों से पुरुष के द्वारा क्रोधभाव का अभिनय किया जायेगा। वेणीतंहार में अवस्थामा के द्वारा प्रस्तुत स्थल पर इसी प्रकार अभिनय किया जायेगा -

‘अवस्थामा - ।तक्रोधया अरे रे राधागर्भभारभूत, तूतापतद, ममापि नामावस्थाम्नो दुःखितत्याहुभिः प्रतिष्ठियास्यदयाति न शक्नेन।’³

स्त्रियों के द्वारा ईर्ष्यात्थ क्रोध भाव का नेत्रों में जल भरकर, चिबुक, ओष्ठ, शिर को कम्पित करके झुट्टी अथवा चढ़ाकर मौन धारण करना इत्यादि से अभिनय किया जायेगा। रत्नावली के प्रस्तुत स्थल पर वातवदत्ता के द्वारा सौमरिका के प्रति ईर्ष्या से उत्पन्न क्रोध का इसी प्रकार का अभिनय किया जायेगा -

‘वातवदत्ता - ।तक्रोधया आर्यपुत्र । उत्तिष्ठोत्तिष्ठ ।
किमपि तद्व्याभिधातायाः तेवया दुःखमुभूयते।’⁴

1. नाट्यशास्त्र 26/48

2. नाट्यशास्त्र 26/50

3. वेणीतंहार अङ्क 3, पृष्ठ 207.

4. रत्नावली, अङ्क 3, पृष्ठ 196.

पुस्तक पात्रों के द्वारा विघाट का अभिनय अतिशय निःश्वास या उच्छ्वास लेने, नीचा मुँह करके चिन्तित करने या आकाश की ओर देखने इत्यादि के द्वारा किया जायेगा । मूच्छकटिक में प्रस्तुत स्थल पर वास्तव के द्वारा इसी प्रकार अभिनय किया जायेगा -

'वास्तवः - ।तमाश्वस्य। वयस्य ।

कः श्वात्स्यति भूतार्थं तवों मां तूयिष्यति ।

शङ्कनीया हि लोकेऽस्मिन् निष्प्रतापा दद्विदता ॥'¹

स्त्रियों का विघाट, रोने, जोर से श्वास लेने शिर पीटने, भूमिमात इत्यादि के द्वारा प्रदर्शित किया जायेगा । मुद्गराक्ष में पाण्डालों द्वारा लेठ घन्दनदात को लेकर वधस्थान पर जाते समय उसकी स्त्री द्वारा इसी प्रकार अभिनय किया जायेगा -

'कुटुम्बिनी ।तोरस्ताडम्। आर्य परित्रायस्व, परित्रायस्व ।'²

इसी प्रकार भय की अवस्था में पुस्तक की अवस्था आवेगयुक्त होने पर भी धैर्यपूर्ण होगी । इसके विपरीत स्त्रियों को भ्रम प्रदर्शित करने की दशा में आँखों की पुतलियों के घूमने, अङ्गुली के कम्पित होने, रक्षक को दूँदने, उच्च स्वर में झुन्दन करने

1. मूच्छकटिकम् , 3/24

2. मुद्गराक्ष, अङ्क 7, पृष्ठ 347.

तथा प्रिय के आतिथ्यन के द्वारा किया जाता है । यथा वेणीतंहार में -

‘भानुमती - ।तभ्यं राजानं परिष्वज्य।

परित्रायताम् परित्रातामार्यपुत्रः ।’¹

स्त्रियों में मृद का अभिनय सुकुमारता एवं ललित चेष्टाओं से युक्त होना चाहिये ।

आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत भावाभिनय का विवेचन अत्यन्त सूक्ष्मता के साथ किया गया है । यह पर्याप्त मनोविज्ञानज्ञान एवं लोकव्यवस्था के अनुकूल है।

प्राणिवर्ग एवं अन्य अभिनयों का प्रतीक विधान

पशु एवं पक्षियों का रंगमंच पर प्रवेश कराना अत्यन्त दुष्कर कार्य है । अतः आचार्य भरत में इनका प्रतीकाभिनय विवेचन करके एक बड़ी समस्या का लोप प्रस्तुत कर दिया है । तोता या तारिकादि छोटे जानवर के पक्षियों को त्रिपाताक हस्त की दो अंगुलियों द्वारा प्रकट किया जाता है । तारिका का प्रयोग रत्नाक्षी में मिलता है -

‘सुतद्वयता - ----- तारिकापञ्चरङ्गपाट्यापकान्तो दृष्टवानरः ।

मेधा विन्यप्युड्डीनैषा गच्छति ।’²

1. वेणीतंहार, अङ्क 2, पृ० 111.

2. रत्नाक्षी, अङ्क 2, पृ० 89.

मोर, तारत तथा वृक्ष इत्यादि स्थूल वस्तुओं को अभिनीत करने के लिये उचित रेवकों तथा अक्षरहारों का प्रदर्शन करना चाहिये । उत्तररामचरित में मोर का प्रयोग-स्थल प्राप्त होता है -

‘वातन्ती -

अनुदिवसमर्धयत् प्रिया ते
यमगिरनिर्गतमुग्धमोतवर्धम् ॥
मणिमुकुट इवोच्छ्रयः कटम्बे
नदति त सद्यः कथुनः क्षिण्डी ॥’¹

भूत, पिशाच, यक्ष तथा दानव इत्यादि को प्रत्यक्ष होने पर अक्षरहारों अथवा अप्रत्यक्ष होने पर भय, उद्वेग, विस्मय इत्यादि के द्वारा प्रदर्शित किया जाता है । अप्रत्यक्ष व्यक्ति का अभिवादन दाहिनी भुजा को उठाकर मस्तक पर अराल हस्त मुद्रा से स्पर्श करना चाहिये । देवता गुरु तथा स्त्रियों को अभिवादन कटका-वर्धमान तथा कपोत हस्त द्वारा किया जाना चाहिये । समूह, मिश्रवर्ग, पिट तथा धूर्त व्यक्तियों का वर्ग परिमंजल हस्त द्वारा बताना चाहिये । सागर और उतकी विस्तीर्णता, गंभीर जलप्रवाह और चिह्नित तेना को बतलाने के लिये अग्र की ओर दो पताक हस्तों के द्वारा अभिनय करना चाहिये । शौर्य, धैर्य, गर्व, दर्प, औदार्य, वृद्धि एवं उन्नति को ललाट पर अराल हस्त को रखते हुये बताना चाहिये। दोला का प्रदर्शन उतकी क्रियाओं के अनुकरणात्मक प्रदर्शन द्वारा किया जाना चाहिये । इस प्रकार आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत प्रतीकाभिनय का विशलेष्ण कल्पनावेम्ब-सम्पन्न कलापूर्ण एवं उपयोगी है ।

भाव प्रदर्शन की विविध नाटकीय शैलियाँ

अभिनय की अनेक अतिरिक्त समस्याएँ हैं जो कि नाट्यार्थों को अभिव्यक्ति प्रदान करने में अभिनेता के सम्मुख आ जाती हैं। इन समस्याओं के प्रति आचार्य भरत अज्ञातमान नहीं थे। अतः उन्होंने सभी समस्याओं को दूर करने का तपन प्रयास किया है। कभी-कभी अभिनेता को उसके मन के भावों को दर्शकों के सम्मुख प्रकट करना आवश्यक रहता है, किन्तु रंगमंच पर स्थित अन्य पात्रों पर कथावस्तु के आग्रह के कारण उन भावों का प्रकटीकरण नहीं होना चाहिये। ऐसे समय में अभिव्यक्ति की समस्या का निदान करने के लिये आचार्य ने कतिपय नाटकीय शैलियों का विधान किया है जैसे 'स्वगत भाष्य' इसके अन्तर्गत हृदय में गुप्त विचारों का भी रंगमंच पर व्यक्त किया जाता है। ये वचन अस्मिन्, मत्, राग, देव, भय, पीड़ा, विस्मय, क्रोध, दुःख आदि में की दशा में किये जाते हैं। जैसे-
स्वप्नवातवदत्ताम् में -

'वातवदत्ता - ।आत्मतयः हा लावाणकं नाम ।

लावाणकस्तंकीर्तन पुनर्वीकृत इव मे तन्तापः ।'¹

इस स्वगत भाष्य का नाटकीय प्रयोग में दशरथकार ने निराशाचर्य के दो भेद किये हैं -

जनान्तिक तथा अपवारित। वातालाप के तन्तर्भ में त्रिपताक हस्त मुद्रा के द्वारा अन्यो को अपवारित करके, बहुत से वनों के मध्य दो पात्र आपस में बातचीत करते हैं, वह जनान्तिक हैं।² नाटक में गोपनीयता से सम्बन्ध वचनों को

1. उत्तररामचरितम्, अंक 1, पृष्ठ 49.

2. दशरथ, 1/65.

जनान्तिक के द्वारा प्रकट करते हुए जान में कहा जाता है ।¹

यथा मृच्छकटिक में -

'विदूषकः । वास्तवतस्त्य कर्णे। स्वमिव ।²

जहाँ किसी पात्र के द्वारा मुँह फेरकर दूसरे से गुप्त बात कही जाती है, वह अपवारित कहलाता है । इसमें भी त्रिपताक हस्त का प्रयोग होता है ।

जैसे मृच्छकटिक में -

'विदूषकः - । अपवारितकेन। भी वयस्य ।

पृच्छामि तावदत्र भवतीं किमपि ।³

पुनरुक्ति से बचने के लिये भी जान में बचन करना चाहिये । परीक्षा स्व से किया गया भाव आकाशभाषित कहलाता है । जैसे वेणीतंहार में -

निपद्ये।

महात्मन् भारदाजसूनु, न ज्ञु सत्यवज्जमुल्लङ्घितपूर्वमुल्लङ्घयितुमर्हति ।⁴

त्वप्नावस्था में अंगों यथा हस्तकेटाओं इत्यादि के द्वारा अभिनय नहीं किया जा सकता । अतः निद्रावस्था में कहे गये वाक्यों द्वारा ही भावों का

1. नाट्यशास्त्र 26/90

2. मृच्छकटिक, अङ्क 5, पृ० 303.

3. मृच्छकटिक, अङ्क 5, पृ० 299.

4. वेणीतंहार, अङ्क 3, पृ० 229.

प्रकटीकरण किया जाता है। स्वप्नवातवदत्तम् में उदयन के स्वप्न का वर्णन है। यह प्रसंग इतना महत्वपूर्ण है कि नाटक का नाम ही इस पर आधारित है। यह प्रसंग दर्शनीय है -

'राजा - ।स्वप्नायते। हा वातवदत्ते । -----

हा अवन्तिराजपुत्रि । ----- हा प्रिये । हा

प्रियशिष्ये । देहि मे प्रतिसफलम् ।'¹

वृद्धावस्था के सम्भाव्य गदगद ध्वनि से युक्त तथा अपूर्ण शब्दों वाले रहना चाहिये तथा बच्चों के संवाद को कलकल ध्वनियुक्त तथा अपूर्ण शब्दों वाला रहना चाहिये। अभिज्ञानशाकुन्तलम् के सप्तम अङ्क में शकुन्तला के बालक का संवाद इसी प्रकार अभिनीत होना चाहिये। राजा के कथन से यह तथ्य अधिक स्पष्ट हो जाता है -

'राजा -

आमयदन्तमुल्लाननिमित्तहाते-

रव्यशर्म-रम्भीयवचःप्रवृत्तीन् ।²

तबसे अन्त में आचार्य भरत ने जीवन के अन्तिम तथ्य अर्थात् मरणावस्था के अभिनय का विधान किया है। विविध कारणों से उत्पन्न मरण के अभिनय का विधान किया गया है। जैसे - विषयान्धन्य, रोगान्धन्य इत्यादि। इनका अभिनय अव्यक्त संवाद, भारी, हीन वगैरों का उच्चारण इत्यादि के द्वारा किया जाना चाहिये।

1. स्वप्नवातवदत्तम्, अंक 5, पृ० 168-69.

2. अभिज्ञानशाकुन्तलम्, 7/17.

अन्त में आचार्य भरत कहते हैं कि सभी अवस्थाओं में होने वाले विशेष अभिनय तत्त्व तथा भाव से युक्त होने चाहिये तथा इसके अतिरिक्त जो अन्य लौकिक विषय कार्य या व्यवहार हो उन्हें लोकप्रतिष्ठ स्वरूप में ही ग्रहण कर लेना चाहिये ।

इस प्रकार सम्पूर्ण चित्राभिनय के विवेचन के उपरान्त यह स्पष्ट हो जाता है कि चित्राभिनय आश्लेषिक अभिनय ही है । इसके अन्तर्गत वर्णित पताकादि हस्त मुद्राओं का विवेचन आश्लेषिक अभिनय के विवेचन के तन्त्रभूमि में ही किया गया है, तथा समस्त प्रतीकार्य आश्लेषिक चेष्टाओं के माध्यम से ही अभिव्यक्त किये जाते हैं। अतः इनको अन्य अभिनय-प्रभेद के रूप में नहीं स्वीकार किया जा सकता है ।

कतिपय आधुनिक अभिनय-पद्धतियाँ एवं भरत की प्रासङ्गिकता

भारत की प्राचीन अभिनय-पद्धतियों का विवेचन वैज्ञानिक एवं व्यापक है। मानव-जीवन के प्रत्येक पक्ष को अभिव्यक्ति प्रदान करने की क्षमता इन पद्धतियों में वर्तमान है । यथार्थ एवं कल्पना की उर्वरता के अद्भुत सङ्गम ने इन पद्धतियों को लोकग्राही बना दिया है । अभिनेता की क्षमता का पूर्ण उपयोग करने के साथ ही सहृदय दर्शकों को तटस्थ दृष्टिस्थ में रखा गया है । इन पद्धतियों की लोकात्मकता ही इनकी उपयोगिता का प्रमाण है । परम्परा से भारत की प्राचीन अभिनय-पद्धतियों के जनक आचार्य भरत ही माने जाते हैं । इनका नाट्यशास्त्र ही एक ऐसा ग्रन्थ है, जिसमें अभिनय का तात्त्विकोपाध्वन विस्तृत विवेचन प्राप्त होता है । अन्य ग्रन्थों में मौलिकता एवं सूक्ष्म दृष्टि की न्यूनता ही दृष्टिगोचर होती है । आचार्य भरत अपने ग्रन्थ नाट्यशास्त्र के कारण संस्कृत-साहित्य-शास्त्र में सूर्यन्य स्थान पर प्रतिष्ठित हैं । उनके द्वारा प्रतिपादित अभिनय-पद्धतियों की प्रासङ्गिकता आज भी वर्तमान है । यद्यपि कालभेद के कारण जीवन शैली अधिकांशतया

बदल चुकी है, तथापि कुछ उद्योगों में भरत द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्त आज भी उपादेय हैं। आधुनिक अभिनय पद्धतियाँ भी समय व्यतीत होने के साथ नूतन नहीं रही हैं। तथापि भरत की अपेक्षा नवीन ही हैं। इन नूतन अभिनय-पद्धतियों के परिप्रेक्ष्य में यदि भरत द्वारा प्रतिपादित अभिनय-पद्धतियों का आकलन किया जाय तो ज्ञात होता है कि भरत आज भी कितने प्रासंगिक हैं।

यूरोप की आधुनिक अभिनय-पद्धति का प्रारम्भ यूनान से माना जाता है। यूनान में अभिनय के लिये अभिनेता भावों के अनुकूल मुद्राएँ धारण करते थे। चरित्र की विशिष्टताओं के अनुरूप ही उनके वस्त्रों का वर्ण भी होता था। इन्हीं के माध्यम से देवत्व राक्षसत्व की प्रकृति वाले पात्रों की प्रत्यभिज्ञा होती थी। मुद्राओं के प्रयोग के कारण स्पष्ट है कि मुद्रा की मुद्राओं के द्वारा भावों की अभिव्यक्ति नहीं हो सकती है, जबकि मृदु का चेहरा भावों की अभिव्यक्ति का तत्काल माध्यम है, अतः आचार्य भरत द्वारा प्रस्तुत तार्किक एवं मुख्य आश्रित अभिनय की प्रौढ़ परम्परा के सम्यक् अत्यन्त वैयक्तिक, अपरिपक्व, अधिकतित अवस्था का ही दोष है। अतः इस परम्परा से भरतप्रतिपादित अभिनय की विवेचना की तुलना करना भरत की गरिमा को न्यून कर ही होगा।

पाँचवीं शताब्दी से दसवीं शताब्दी तक यूरोप में रंगकर्म का इतिहास अन्धकार-युग कहलाता है।

दसवीं शताब्दी के अन्त में धार्मिक आवश्यकता के कारण रंगकर्म का पुनः प्रचलन हुआ। 'होम' नामक अभिनय शैली का जन्म पन्द्रहवीं शताब्दी के आस-पास हुआ, किन्तु इस शैली में कृत्रिम वाक्य पुणाली तथा अतिरंजित आश्रित चेष्टाओं का प्राधान्य था।¹ अतः इस समय की अभिनय-पद्धति भी भरत के सामान्याभिनय के सिद्धान्त के सम्यक् अत्यन्त न्यून प्रतीत होती है, जिसमें सभी

आङ्गिक, वाचिक तथा नाट्यिक अभिनयों में उचित सामंजस्य रखने का निर्देश दिया गया है तथा नाट्यिक अभिनय की प्रचुरता अभिनय को उत्कृष्ट बनाती है यह भरत की मान्यता है, जो कि नाट्य की प्रस्तुति को भाव-सम्यग्जन की दृष्टि से तफल बनाने के कारण सर्वथा मान्य है ।

शैक्षपियर के काल में सोलहवीं शताब्दी में चूँकि मुखौटों का परित्याग कर दिया गया था, अतः मुखमुद्राओं का प्रचलन प्रारम्भ हो गया था । अभिनय में आङ्गिक एवं वाचिक अभिनयों का ही प्राधान्य था नाट्यिक अभिनय उपेक्षित ही रहा । अठारहवीं शताब्दी के इंग्लैण्ड के महान् अभिनेता डेविड गैरिक के प्रयासों से रंगमंचीय व्यवस्था में विकास हुआ तथा कृत्रिमता में कुछ न्यूनता आई।¹ शैक्षपियर के समय में ही 'कामेप्रिया डेल आर्ट' द्वारा अभिनेता की व्यक्तिगत क्षमता का उपयोग किया जाता था । अभिनेता अपनी क्षमता से हीने कथानक के आधार पर अनुरणित नाटक प्रस्तुत करता था ।² यद्यपि यह शैली अपने प्राकृतिक स्वल्प के कारण अत्यन्त लोकप्रिय थी, तथापि इसके द्वारा केवल प्रहसन ही प्रस्तुत किये जा सकते थे । आचार्य भरत ने भी शास्त्रीय पद्धतियों के अतिरिक्त अभिनेता की क्षमता के अनुस्य लोक-प्रचलित रीति अपनाने के निर्देश स्थान-स्थान पर दिये हैं ।

स्वमेते मया प्रोक्ता नाट्ये वाभिन्वाः स्यात् ।

अन्ये तु नाटिका ये ते लोकाद ग्राह्याः तदा बुधेः ॥³

1. भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास, अध्याय-आधुनिक अभिनय-पद्धतियाँ ।

2. वही.

3. नाट्यशास्त्र 26/117.

तथापि उन्होंने शास्त्रीय विधि से सम्पादित अभिनय को ही प्रेष्ठ कहा है -

‘या यस्य नीला नियता गतिश्च
रङ्गं प्रविष्टस्य विधानयुक्तः ।
तामेव कुर्याद्विमुक्ततत्त्वो
यावन्म रागात् प्रतिनिःसृतः स्यात् ॥’¹

वास्तव में दोनों ही तत्त्वों का उचित समन्वय नाट्य की प्रस्तुति को अतिसुन्दर एवं लोकग्राह्य बना देता है । अभिनेता को अभिनय-प्रणाली का ज्ञान कलात्मक दृष्टि प्रदान करता है तथा किंचित् स्वतन्त्रता अभिनय में स्वाभाविकता को जन्म देती है । इसीलिये आचार्य भरत अपने सिद्धान्तों के अनुस्यू ही महान् हैं।

1749-1832 ई० में गेटे जो जर्मन नाटककार होने के साथ-साथ निर्देशक भी था, उतने अभिनय के कतिपय नियमों का प्रतिपादन किया, किन्तु इन नियमों का कोई कड़ाई से पालन करवाने के कारण इनमें कृत्रिमता आ गई थी।² भरत के द्वारा प्रतिपादित अभिनय-पद्धतियाँ अपने लचीलेपन के कारण अकृत्रिम अभिनय की प्रस्तुति में सहायक सिद्ध होती थीं ।

उन्नीसवीं शताब्दी में अभिनय की बिल नवीन पद्धति ने जन्म लिया वह थी ‘प्रकृतिवाद’ । जार्ज फ्रीडेल तथा जान ए रीस ने थियेटर लिब्रे 118871 की प्रस्ताव करते हुये कहा है “कि ‘उतने प्रकृतिवाद के प्रवर्तन की अपेक्षा कुछ अधिक ही

1. नाट्यशास्त्र 26/118.

2. भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास, अध्याय-आधुनिक अभिनय-पद्धतियाँ ।

किया है। उसने पेरिस में रंगमंच की एवं अभिनय की सम्पूर्ण व्यवस्था ही बदल दी है, जो रंगमंच पर अनुदारतावाद का गढ़ था। आन्तवाइन 118-1943 थियेटर लिब्रे का संस्थापक एवं प्रयोक्ता ने अभिनय की भाषणात्मक परम्परा में सुधार किया।¹

वस्तुतः प्रकृतिवादी अभिनय कला ने नवीन तथ्यों को जन्म दिया। अभिनेता के लिये यह आवश्यक हो गया कि वह भूमिका को अभिनीत करने से पूर्व उसे भीभाँति समझे, तभी वह अभिनय कर सकता है।

आचार्य भरत ने इस आवश्यकता की ओर साहित्यिक-अभिनय-विवेक के तन्द्भ में इंगित किया है तथा अत्यन्त स्पष्ट रूप से कहा भी है कि मन के स्थिर होने पर ही पात्र भूमिका भीभाँति अभिनीत कर सकता है।

मास्को आर्ट थियेटर के निर्देशक स्टैनिस्लावस्की 11863-1938 ई० ने नई रीति 'यथार्थवाद' को जन्म दिया। इन्होंने अभिनय के विभिन्न सिद्धान्तों का पोषण किया, यथा पात्र के साथ सकारणता एवं तद्रूपता, अभिनेता की हृदनात्मक प्रवृत्ति, आह्विक-अभिनय की स्वतंत्रता और भावाभिव्यक्ति की स्वाभाविकता इत्यादि।² स्टैनिस्लावस्की के विचार से अभिनेता तभी सफल हो सकता है जबकि उसके पास मौखिक जीवन के पर्याप्त अनुभव हों। यह अनुभव अभिनेता के व्यक्तिगत

1. भारतीय रंगमंच का विवेकात्मक इतिहास,
अध्याय - आधुनिक अभिनय - पद्धतियाँ।

2. वही.

कौशल एवं क्षमता को विकसित करता है । आचार्य भरत ने भी स्पष्ट रूप से उद्घोषणा की है -

नानाभावोपसम्पन्नं नानावस्थान्तरान्तकम् ।

लोकपुत्तानुकरणं नाद्यमेतन्मया कृतम् ॥¹

स्टैन्सलावस्की ने शैः शैः कथावस्तु की आवश्यकतानुसार वातावरण-सृजन अर्थात् दृश्यबन्ध इत्यादि की उपेक्षा करनी प्रारम्भ कर दी । फलतः अभिनय में तद्दृश्य का पक्ष गौण होता चला गया और अभिनय मात्र पात्रों की भावनाओं की अभिव्यक्ति का साधन तो रहा परन्तु दाकि उपेक्षित हो गया । आचार्य भरत की दृष्टि में ही क्या, सम्पूर्ण संस्कृत साहित्य-शास्त्र में काव्य का मह्य तद्दृश्य को आनन्दाभूति कराना ही है ।

अभिनय-पुणालियों में मेयरहोल्ड का रीतिवाद तथा रूस के नाटककार लियोनिद आन्दोमेव, जर्मनी के नाटककार जार्ज कुनर तथा स्वीडन के नाटककार अगस्त स्ट्रिन्डबर्ग के द्वारा स्वीकृत अभिव्यञ्जनावाद उल्लेखनीय हैं । अभिव्यञ्जनावाद रीतिवाद का ही एक विशिष्ट प्रकार है । रीतिवाद से तात्पर्य प्रतीकवाद है । इस शैली में विभिन्न भावों की अभिव्यक्ति के प्रतीकों का प्रयोग किया जाता था । पात्र एवं सामाजिक के मध्य यवनिका का प्रयोग नहीं होता था । रीतिवाद के अन्तर्गत यथार्थ का तथेति एवं विधिवत् विदूषण किया जाता है और उसमें लक्ष्मियों की एक निश्चित पुणाली का ही उपयोग किया जाता है । रीतिवाद उपस्थापन में दृश्यावली को कोणात्मक बनाकर अत्यन्त सरल करके अथवा उसे अतिमयोक्तिपूर्ण बनाकर प्रस्तुत किया जा सकता है, जिससे टावर, ब्रह्म अथवा मुट्ठी

की छाया से सम्पूर्ण मंच आच्छादित हो जाय। छात ढंग के मुन्नीटों, तीखी मुँह भंगिमाओं अथवा संगीतात्मक स्वर का भी रीतिबद्ध अभिनय में उपयोग किया जा सकता है।¹

भरत द्वारा प्रतिपादित प्रियाभिनय प्रतीकाभिनय ही है। यद्यपि कुछ अर्थों में यह पाश्चात्य विचारधारा से पूर्णतया भिन्न है। यह भिन्नता तम्या-वधि के अन्तराल के कारण है तथा वैचारिक भिन्नता के कारण भी है। रीति-वाद अत्यधिक प्रतीकवादी होने के कारण केवल बौद्धिक स्तर से ज़ेड लोगों तक सीमित रह गया, जबकि आचार्य भरत ने उन्हीं प्रतीकों के उपयोग का विधान किया है जो लोकरीति में प्रचलित हों और जिन्हें जनतामान्य ग्रहण कर सके।

बीतवीं शताब्दी के जर्मन नाटककार बर्टोल्ट ब्रेट ने 'महाकाव्यात्मक-अभिनय' के नाम से प्रतिबद्ध अभिनय-तुत्रों का प्रतिपादन किया।² इस सिद्धान्त के अनुसार अभिनेता को अभिनय करते समय अनुकार्य के भावों से तादात्म्य नहीं स्थापित करना चाहिये, अपितु अपना स्वतंत्र अस्तित्व बनाये रखना चाहिये। अभिनय के समय अभिनेता का निर्मित होना परमावश्यक है। तटस्थता के अतिरिक्त अभिनेता में तूटम पर्यवेक्षण-शक्ति का होना भी आवश्यक है। इसके लिये अनुकरण पर्याप्त नहीं है।

तत्कृत-काव्यात्मक में तारा रत्न-विवेक तद्दृश्य परक है, नट पर आधारित नहीं है, तथापि आचार्य भरत ने नट में तद्दृश्य के गुणों की अनिवार्यता पर जो

1. भारतीय रंगमंच का विवेकात्मक इतिहास,
अध्याय - आधुनिक अभिनय पद्धतियाँ।
2. वही.

दिया है। यह का केवल इतलिये हैं कि अभिनेता रस एवं भाव का विवेक करने में समर्थ हो जिससे इन रसों एवं भावों की अभिव्यक्ति सफलता पूर्वक कर सके। आचार्य भरत ने अनुकरण शब्द को अत्यन्त व्यापक अर्थों में ग्रहण किया है। उनके अनुसार अनुकरण के सभी तत्त्व बाह्य वातावरण में ही रहते हैं। अतः लोक-व्यवहार के अवलोकन और उनके अनुकरण द्वारा नाट्यार्थ को अभिनीत किया जा सकता है। अतः क्रेड द्वारा प्रतिपादित ये दोनों ही सिद्धान्त भरत की दृष्टि से अधिक प्रौढ़ नहीं हैं। भरत की दृष्टि में ये सभी तत्त्व विद्यमान थे और उन्होंने इनका अत्यन्त सूक्ष्मता से विवेक किया है। क्रेड ने अभिनय में काव्य एवं तल्लीनता को भी पर्याप्त प्राम्य दिया है। आचार्य भरत ने वाचिक अभिनय के तदर्थ में छन्दों की रचना की वित्तुत विवेचना एवं छन्दों की रसानुगता का सिद्धांत प्रतिपादित करके भाव-सम्यक्ता में काव्य को अत्यधिक महत्त्व प्रदान किया है। भरत ने तल्लीनता के प्रयोग को भी पर्याप्त महत्त्व प्रदान किया है जो -

‘तत्रोपवहनं कृत्वा भाण्डवाद्यपुरस्कृतम्’

इत्यादि उक्तियों से सात होता है।

आधुनिक युगीन आवश्यकताओं के अनुसार भरत के कतिपय सिद्धान्त उपयोगी नहीं रहे हैं। तथापि भरत अभिनय के प्रति जो दृष्टि की वह आज भी उपयोगी है, भरत के सिद्धान्तों में जो आत्मसात्त्व है वह आज भी प्रासङ्गिक है। भरत द्वारा प्रतिपादित सिद्धान्तों में आश्रित अभिनय के सिद्धान्त का महत्त्व आज भी भारतीय संस्कृति में सुरक्षित है। भारत की प्रमुख नृत्यशैलियाँ भरत के नाट्यशास्त्र पर ही आश्रित हैं जो आचार्य भरत के महत्त्व को अङ्गुण बनाये हुये हैं। वाचिक अभिनय में प्रतिपादित कुछ सिद्धान्त यथा छन्द-रचना, गुण, दोष एवं अङ्गुण आदि का विवेक परवर्ती काव्यशास्त्रीय ग्रन्थों का उपयोग ही का गया है तथा आज भी इनका महत्त्व बना हुआ है। अभिनय के अन्तर्गत आवायाभिनय विभिन्न संस्कृतियों की मानों बाँकी ही है, जो तत्कालीन समाज-को संयम पर नियन्त्रिता

प्रदान करने के लिये निर्देशक को अन्तर्दृष्टि प्रदान करता है। नाट्यिक अभिनय का सूक्ष्म विवेचन अत्यन्त मनोवैज्ञानिक होने के कारण देश-काल की परिधि से परे आज भी उपादेय है। अतः आचार्य भरत और उनके अभिनय-तिलान्तों की आधुनिक संदर्भ में प्रासङ्गिकता वर्तमान है।

उपसंहार

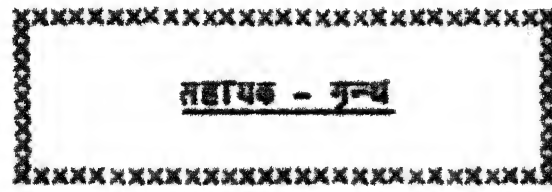
यदि संस्कृत-नाट्यशास्त्र में प्रतिपादित चतुर्विध नाट्याभिनय को तुलनात्मक दृष्टि से देखा जाय तो आचार्य अभिनय तो पूरी तरह बाह्य है तथा इसका अभिनय-पक्ष अभिनेता के अतिरिक्त निर्देशक के क्षेत्र में चला जाता है। यही कारण है कि आचार्य अभिनय को आचार्य भरत ने सामान्याभिनय के अन्तर्गत स्थान नहीं प्रदान किया है। अभिनेता के बाह्य पक्ष को अलङ्कृत करके नाट्यार्थ की अभिव्यक्ति को सहज बनाने में आचार्य अभिनय का योगदान अवश्य है, किन्तु मात्र बाह्य पक्ष को अलङ्कृत करने के कारण अभिनेता के कौशल से इसका कोई सम्बन्ध नहीं है इसलिये इसका अन्य अभिनय-प्रभेदों की अपेक्षा महत्त्व कम है। वाचिक अभिनय का प्रतिपादन करते समय भरत ने व्यापक दृष्टिकोण अपनाते हुये अभिनेता एवं कवि दोनों को दृष्टि में रखा है। अतः वाचिक अभिनय में कवि-कर्म अर्थात् नाट्य की रचना शैली का प्रभाव भी दर्शकों पर पड़ता है। उत्तम संवाद-रचना दर्शकों में नाट्यार्थ के सम्यक् समझ में सकल होगी। इसका इतर पक्ष अर्थात् उच्चारण कृत्पादि का विधान ही अभिनेता से सम्बन्धित है। यह पक्ष अभिनेता एवं निर्देशक के परिचय से साध्य है। अतः इस अभिनय-प्रभेद को भी सामान्य स्थान ही प्राप्त है। आह्विक अभिनय आह्विक चेष्टाओं के माध्यम से सम्पन्न किया जाता है। चारीविधान के प्रसंग में आचार्य भरत ने व्याघ्राय शब्द का प्रयोग किया है, जो कि आह्विक अभिनय का अभ्यास से साध्य होने का परिचायक है। आह्विक अभिनय के लिये अभिनेता में विशिष्ट प्रतिभा का होना आवश्यक नहीं है। आह्विक अभिनय का सम्पादन अभ्यास के द्वारा कुशलता प्राप्त कर लेने के पश्चात् किया जा सकता है।

आचार्य भरत ने स्वयं ही अभिनय में आश्रित चेष्टाओं की अधिकता का निषेध किया है । आश्रित चेष्टाओं का बाहुल्य नाट्य की प्रस्तुति में अभिनय के स्तर को न्यून बनाता है । अभिनय-प्रभेदों में सर्वाधिक प्रतिष्ठा प्राप्त प्रभेद तार्किक अभिनय ही है । इस अभिनय का सम्पादन अत्यन्त दुष्कर कार्य है । तार्किक अभिनय के सम्पादन में मन का समाहित होना आवश्यक है । जो भाव नट में वास्तविक रूप से नहीं हैं, उन अन्तर्हृदयस्थ भावों को देख रूप में प्रकट करना दुःसाध्य है । तार्किक भावों का मनोशारीरिक स्वरूप इसको अत्यन्त जटिलता प्रदान करता है । तार्किक भावों का अभिनय नाट्य प्रस्तुति को अत्यन्त सफल एवं प्रेष्ठ बनाता है । यहाँ तार्किक भावों के अभिनय का विशिष्ट ध्येय इसके महत्त्व को ध्यान में रखकर ही किया गया है । वस्तुतः अभिनय का कार्य रेका-श्रित नहीं है । इसके सम्पादन में सम्पूर्ण रंगकर्म समन्वित होकर ही नाट्य की सफलता प्रदान कर सकता है -

नाना विधैर्यथा पुष्पैर्मालां गृह्णाति माल्यकृत् ।

अङ्गोपाङ्गैः रतैर्भावैस्तथा नाट्यं प्रयोजयेत् ॥

-----:0:-----



- | | | | |
|-----|---------------------------------------|----------------------|--|
| 15. | नाट्यशास्त्रसंग्रह
भाग 1, 2, 3, 4। | | संपादक रामकृष्ण कवि
गायकवाड़ औरियन्तल तीरीज,
बड़ौदा |
| 16. | नागानन्द | श्रीहर्षदेव | दिल्ली, द्वितीय संस्करण, 1970 |
| 17. | नृत्याध्याय | अशोकमल्ल | सं० वाचस्पति मैरोला, इलाहाबाद
द्वितीय संस्करण, 1971. |
| 18. | प्रतापस्ट्रीयम् | विद्यापति | ।रत्नावन टीका। |
| 19. | प्रतिमानाटकम् | भात | सं० कपिलदेव द्विवेदी, इलाहाबाद,
प्रथम संस्करण, 1953 |
| 20. | बालरामभरतम् | बालरामवर्मा | सं० के० ताम्बशिखशास्त्री प्रका०
महाराजा आफ द्वावनकोर, 1935 |
| 21. | भरतार्णव | नन्दिदेवर | सं० वाचस्पति मैरोला,
वाराणसी, 1978. |
| 22. | भक्तिरतामृततिन्धुः | जीवगोस्वामी | दिल्ली विश्वविद्यालय, प्रथम
संस्करण, वाराणसी, 1970 |
| 23. | भाव प्रकाशन | भाव प्रकाशन | प्रथम संस्करण, 1978, आगरा-3 |
| 24. | मानविकाग्निमित्रम् | कालिदास | सं० हरिदास भट्टाचार्य,
कलकत्ता |
| 25. | सृष्टिकटिकम् | शुद्ध | बौद्धम्भा, वाराणसी, द्वितीय
संस्करण, संवत् 2019. |
| 26. | मुद्राराक्षस | विशाखदत्त | 1972, इलाहाबाद-3 |
| 27. | रत्नज्ञाधर | जगन्नाथ
पण्डितराज | बौद्धम्भा विद्या भवन, गौरी,
बनारस-1 |
| 28. | रत्न तरङ्गिणी | भानुदत्त मिश्र | व्याख्या सं० तीलाराम चतुर्वेदी
वाराणसी, प्रथम संस्करण, वि०सं०
2025 |

29.	रतान्व सुधाकर	शिष्टाभूषात	तामर, 1969
30.	रत्नावली	श्री हृदय	द्वितीय संस्करण, जनाहाबाद-2
31.	विष्णुधर्मोत्तरपुराण 1885 3 भाग 11		तं० प्रियबाला शाह, गायकवाड़ ओरियन्टल लीरीज, बड़ौदा
32.	विष्णुधर्मोत्तरपुराण	कानिदास	
33.	वेणीतंहार	भट्टनारायण	जनाहाबाद-2, प्रथम संस्करण, 1971
34.	स्वप्नवासपदताम्र	भात	जनाहाबाद-1986
35.	तरत्नवती कथाभरण	धारेश्वर भोजदेव	पाण्डुरंग वावजी, बाम्बे, 1934
36.	तादित्यदर्पण	विश्वनाथ	वाराणसी 1970
37.	तङ्गीत रत्नाकर	शास्त्रदेव	तं० पं० तुलसीदासशास्त्री, मद्रास, 1953
38.	बृहदारण्यक	भोजदेव	

सहायक - हिन्दी ग्रन्थ

1.	नाटक और रंगमंच		1810 चन्द्रनाथ दूबे अभिनन्दनग्रन्थ। नैशनल एजुकेशन हाउस, नई दिल्ली, 1979
2.	नाट्यतादित्य का अध्ययन	केडर केयून	हिन्दी अनुवाद इन्दुबा अवस्थी, दिल्ली, प्रथम संस्करण, 1964
3.	नाटक दर्शन	शान्तिमोषात पुरोहित	पंचमीत प्रकाशन, जयपुर, 1970

4. नाट्यकला रघुवंश नेशनल पब्लिशिंग हाउस, दिल्ली-1961
5. नाट्यकला प्राच्य एवं पश्चात्य सुदर्शन मित्र भारत मनीषा, वाराणसी 1974
6. नाट्यकला मीमांसा लेठ गोविन्ददास मध्यप्रदेश शासन, साहित्य परिषद, भोपाल, 1961
7. प्राचीन भारतीय संस्कृति और कला ईश्वरी प्रसाद तृतीय संस्करण 1986, झाडाबाद
8. भारत और उरफू के नाट्यतत्त्वों की तुलना गोवर्धन सिंह हिन्दी बुक सेन्टर, दिल्ली
9. भारत और भारतीय नाट्यकला सुरेन्द्रनाथ दीक्षित दिल्ली, प्रथम संस्करण, 1970
10. भारतीय और पश्चात्य रंगमंच लीलाराम चतुर्वेदी हिन्दी समिति उत्तर प्रदेश लखनऊ, प्रथम संस्करण, 1964
11. भारतीय रंगमंच का विवेचनात्मक इतिहास डा० अज्ञात
12. भारतीय नाट्य सौन्दर्य डा० मनोहर कान्हे
13. रससिद्धान्त-स्वल्प एवं विस्तार डा० आनन्द प्रकाश दीक्षित दिल्ली, द्वितीय संस्करण, 1972
14. स्वतंत्रकलाशास्त्र डा० कान्तिचन्द्र भाग 1, 2
15. संस्कृति के महाकवि और काव्य रामजी उपाध्याय प्रथम संस्करण, झाडाबाद - 2, 1965

English Books

1. Abhinaya Darpana, Nandikeshwar, Ed. M.M. Ghosh, Calcutta, 1934.
2. Action for the Stage Sydney, W.C. Pitman and Sons, 1947.
3. Aristotle and Bharata, Dr. R.L. Singh, V.V.R.I., Hoshiarpur.
4. The theory of drama in ancient India, R.L. Ahuja, Ambala Cantt., 1944.
5. Psychological Studies in Rasa, Rakesh Gupta, Varanasi, 1950.

